Джурова Т. С. **Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова**. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 158 с.

**Введение** 4 [Читать](#_Toc315624955)

**Глава 1. Теоретический театр Евреинова:  
Между театротерапией и эшафотом**

Театральность. Предчувствия и предвестия 9 [Читать](#_Toc315624956)

Метаморфозы театральности 18 [Читать](#_Toc315624958)

Театральность на службе у человечества 35 [Читать](#_Toc315624959)

**Глава 2. Театральность в драматургии Евреинова** 45 [Читать](#_Toc315624960)

Уроки «Красивого деспота» 46 [Читать](#_Toc315624961)

Маскарад жизни и его разоблачение в трилогии «Двойной театр» 55 [Читать](#_Toc315624962)

Монодрама как механизм преображения 76 [Читать](#_Toc315624963)

**Глава 3. Режиссерские искания**

Театральность и реконструкция. Два сезона Старинного театра 97 [Читать](#_Toc315624964)

Театральность и модерн в Театре В. Ф. Комиссаржевской 122 [Читать](#_Toc315624966)

«Взятие Зимнего дворца». Реконструкция или театрализация действительности? 139 [Читать](#_Toc315624967)

**Заключение** 150 [Читать](#_Toc315624968)

**Указатель имен** 156 [Читать](#_Toc315624969)

# **{****4}** Введение

Феномен Николая Евреинова необыкновенно привлекателен не только для историков театра, но и для специалистов из других областей знания — философов, филологов, семиологов, психоаналитиков. Не удивительно: теоретик театра, режиссер, драматург, Евреинов — одна из ключевых фигур театрального авангарда Серебряного века, чьи парадоксальные идеи определили вектор развития многих художественных новаций XX века.

Одинаково чуждый как реализму Художественного театра, так и условному театру В. Э. Мейерхольда, Евреинов-теоретик искал «третий путь». И если можно согласиться с мыслью об эклектизме его режиссерской методологии, то отказать в оригинальности его концепции театральности затруднительно. Теоретические взгляды Евреинова во многом опередили свое время. Понятие «театральность» он вывел за рамки собственно сценического искусства (включив в него игру, ритуал, зрелище и главное — саму жизнь, внедрив «театральность» во все эпохи, культуры, общественные институты, а затем и в биологическую сферу). Евреинов предельно расширил представления о том, что такое театр, растворив его, со всеми атрибутами, в стихийном «театре жизни», который обходится без подмостков, декораций, публики и «в котором каждый сам себе актер, драматург, режиссер и зритель»[[1]](#footnote-2).

{5} Театральная эстетика и режиссерская методология XX века на практике подтвердили заявленную им подвижность, относительность границ театра. В текстах Евреинова 1910‑х годов можно обнаружить предвестия сюрреалистического театра, «театра жестокости». Стремление Евреинова к беспредметному, нетенденциозному театру близко исканиям Станислава Игнация Виткевича в области «чистой формы». Многие из теоретических разработок Евреинова перекликаются с влиятельными философско-культурологическими идеями XX века. Главные его сочинения «Театр как таковой» и «Театр для себя» на двадцать лет предвосхитили труд Йохана Хейзинги «Homo Ludens», в котором понимание игры как жизненно необходимой потребности в преображении во многом сближается с евреиновской «театральностью».

Теория Евреинова представляет собой благодатный материал для всевозможных сопоставлений — с философией Фридриха Ницше, эстетической концепцией Оскара Уайльда, идеями Федора Сологуба и Вячеслава Иванова, драматургией Луиджи Пиранделло, манифестами футуристов и Антонена Арто. Но, помещая концепцию Евреинова в широкий интеллектуальный контекст XX века, авторы научных работ нередко размывают представление о ее самобытности — она начинает восприниматься как нечто заимствованное, несамостоятельное. А его режиссура подчас подается как нечто вторичное по отношению к опытам его более последовательного современника Всеволода Мейерхольда.

Действительно, в отличие от Станиславского или Мейерхольда, Евреинов не был ни основателем режиссерской системы, ни зачинателем актерской школы и не создал своего театра. Объяснение — в самой личности Евреинова. Стремясь не ограничивать себя ничем, состояться на поприще теоретика и историка театра, драматурга, режиссера и т. д., он в определенном смысле остался талантливым дилетантом. Человек-театр, он виртуозно жонглировал творческими и имиджевыми масками, зачастую неотделимыми друг от друга.

Сегодня Евреинов не мог бы пожаловаться на недостаток внимания. Спектр литературы, в которой упоминается его {6} имя, широк и разнообразен. Его наследие уже более чем 20 лет, как вошло в научный обиход. Но интерес к его персоне и жизнетворческим проектам, вроде «Взятия Зимнего дворца», не ослабевает и сейчас. Особенно популярен Евреинов среди социологов и семиологов как родоначальник манипулятивных технологий, впоследствии взятых на вооружение советской идеологией и весьма востребованных сегодня в полит-технологиях и средствах массовой информации. Так что Евреинов — театральный деятель пребывает в тени Евреинова-манипулятора, Евреинова-мифотворца.

Работ, посвященных непосредственно Евреинову-художнику, немного, и написаны они еще в середине 1920‑х годов. Из них специального внимания по-прежнему заслуживает книга профессора Б. В. Казанского «Метод театра (Анализ системы Евреинова)» (1925). В современных исследованиях и статьях рассматриваются главным образом отдельные аспекты его творчества — либо в соотнесении с другими именами и проблемами, либо как часть широкого культурно-исторического контекста.

Вплотную к феномену Евреинова-теоретика подошел Владислав Иванов. Его статьи вводят концепцию театральности в контекст не только художественных явлений Серебряного века, но и театрального авангарда XX столетия[[2]](#footnote-3).

С изучением сценической практики Евреинова дело обстоит несколько хуже. Работы, обобщающей и систематизирующей его поиски в области режиссуры и драматургии, на сегодняшний день не существует. Художественное творчество {7} Евреинова в период с 1905 года, когда впервые была опубликована его пьеса, до отъезда за рубеж в 1924 году, состоящее из нескольких блоков — Старинный театр, сезон в Театре на Офицерской (1908/09), театры «малых форм», постановка «Взятия Зимнего дворца» (1920), — в современной литературе о театре полноценно представлено лишь его деятельностью в театрах миниатюр (книга Л. И. Тихвинской «Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917»).

Менее всего изучена драматургия Евреинова. Создатель более сорока пьес известен прежде всего как автор пародий для театра «Кривое зеркало» («Ревизор», «Четвертая стена») и принесшей ему мировую известность пьесы «Самое главное», которая обычно рассматривается как художественная иллюстрация к его теории. Между тем Евреинов является идеологом и «изобретателем» такой оригинальной драматургической формы, как монодрама. Вне сферы интересов историков театра остается и трилогия «Двойной театр», в которой рассмотрены всевозможные механизмы действия «театральности» в жизни.

Теоретическое творчество, драматургия и режиссура Евреинова, объединенные концепцией театральности, давно уже требовали комплексного изучения. На протяжении двух первых десятилетий XX века, когда были написаны основные теоретические работы Евреинова, ключевое его понятие «театральность» неоднократно видоизменялось, впитывая различные философские и художественные идеи и приобретая новые смысловые оттенки. В связи с этим возникла необходимость рассмотреть его теорию в эволюции. Требовали осмысления связь и различия «теоретической» театральности Евреинова и тех ее разновидностей, что утверждались им в драматургии и на профессиональной сцене. Мысль В. В. Иванова, что евреиновская практика всегда «исходила… из изначального теоретического манифестированного соображения»[[3]](#footnote-4), справедлива только как характеристика исходной установки Евреинова. Реальные взаимоотношения {8} между концепцией театральности и ее художественными воплощениями эту установку скорее опровергали, чем подтверждали. Этим обусловлена композиция книги, в которой предпринята попытка показать динамику теоретических взглядов Евреинова в их сопряжении с режиссерской и драматургической практикой. В центре внимания автора российский период творчества Евреинова (до эмиграции в 1924 году), те избранные пьесы и постановки, в которых Евреинов — драматург и режиссер стремился к решению наиважнейших для него задач — «трансформации видимостей природы» и эффекта преображения.

# **{****9}** Глава 1. Теоретический театр Евреинова: Между театротерапией и эшафотом

## Театральность. Предчувствия и предвестия

Театр в России начала XX века больше чем искусство — под знаком театра рассматривается духовная и материальная жизнь общества. Поэты и мыслители пытаются создать теоретический базис современного театра, осмыслить итоги его развития в русле магистральных художественных течений конца XIX – начала XX веков. «Предчувствия и предвестия» Вячеслава Иванова, «Театр как сновидение» Максимилиана Волошина, «Театр одной воли» Федора Сологуба, «Театр и современная драма» Андрея Белого — вот некоторые из этих работ. Театр осмысливается как инструмент жизнестроения, средство, с помощью которого можно перевернуть мир. Еще Фридрих Ницше сформулировал идею оправдания действительности творчеством, оправдания мира как «эстетического феномена», где «даже безобразное и дисгармоничное есть художественная игра, в которой Воля в вечной полноте своей радости играет сама с собой»[[4]](#footnote-5). В России Серебряного века «идея возможности построения совершенно новой, невиданной ранее жизни общества и отдельного человека, так же как излюбленная символистами идея превращения жизни в искусство»[[5]](#footnote-6), становится центральной в теоретических построениях младших символистов — самого Вяч. И. Иванова, Г. И. Чулкова, А. Белого. Концепции незаинтересованного искусства, выдвинутой старшими символистами, они противопоставляют утопию {10} жизнестроения. Вслед за Ницше, усиливая значение искусства как личной Воли, воли к действию, они направляют творческую энергию художника на изменение условий бытия. Вместо пассивного «искусства для искусства» утверждается творчество, в котором «снимается противоречие между волением и созерцанием»[[6]](#footnote-7), творчество как рычаг, переворачивающий действительность. Театр как искусство действия, в которое может быть вовлечено большое количество участников, становится объектом пристального внимания теургической мысли.

У Вячеслава Иванова речь идет об онтологическом преобразовании действительности. Важнейшая тема его работ 1900‑х годов — преодоление индивидуализма («Кризис индивидуализма», 1905). Театр, выходящий за рамки эстетического феномена, виделся Иванову средством создания оргиастической общности людей на внехудожественном основании. Театру придавался религиозный, теургический статус, снимающий каноническое разделение на актера и зрителя (актер становится не просто «играющим роль», но «жрецом», а зритель, влившийся в общий хор, — участником соборного действа). Индивидуальное «я», истоки которого обнаружены Ивановым в дионисийском культе, призвано служить духовному очищению и преображению как личного «я», так и действительности в целом. Конечная цель преображения — «организация народной души», устроение всенародного действа, где «в сверхиндивидуализме разрешается индивидуализм»[[7]](#footnote-8). Снятие противоречий жизни в «соборном действе» театра-храма, отвержение двадцати пяти веков *миметического* (ролевого), подражательного театра, возникшего как раз в результате «усиления личностного, дробления природно-целокупного начала»[[8]](#footnote-9), неминуемо возвращало театр к истокам, к экстатическому (доролевому) — религиозно-общинному, ритуально-культовому действу.

{11} Очевидный утопизм концепции Иванова вызывал порой насмешливые комментарии даже со стороны его единомышленников («уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным статским советником»[[9]](#footnote-10)). Вызывала претензии и невнятность соотношения «соборного театра» с тем, что реально происходило на современной сцене. «Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? <…> И какому богу должны мы молиться? <…> Если имени этого бога у вас нет, если религия такого бога отсутствует, все внутренние заявления о пути современной драмы, о новом театре как храме остаются фигуральными заявлениями, не меняющими ничего в современном театре. “Храм” остается Мариинский театром, а риторика остается риторикой»[[10]](#footnote-11), — писал Андрей Белый. Он призывал человека и художника к творчеству новых форм жизни с помощью самой жизни, а не театра, которому в возможности духовного преображения отказывал. Стремясь развести искусство и жизнь, Белый вовремя поднимает вопрос о *предмете театра*, самостоятельное значение которого грозило легко потеряться за величественной постройкой соборности.

Реальная театральная практика (ни театр актерский, ни театр режиссерский) первой половины 1900‑х годов не стремилась к воплощению на сцене теургических идей. Доминантой театральной методологии начала 1900‑х годов становится подражание жизни. В Художественном театре К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко господствует противоположная «теургизму» тенденция — не преображение жизни театром, а преображение театра жизнью. Действительно, как и хотел Вячеслав Иванов, в варианте МХТ жизнь шагнула на подмостки. Но в своем «черновом» варианте, как данность. Вместо «хорового действа» — интимный театр настроения. Вместо ритуального преображения — культ обыденных проявлений жизни.

Мейерхольд, определяя программу условного театра, обращается к работам Иванова и обильно цитирует его. Но — {12} спуская его идеи с котурнов вполне умозрительной философичности и адаптируя концепцию «хоровой драмы» к условиям современной сцены. И в «алтарном помосте», и в «пляске», и в «хоровой симфонии» он видит не средства «устроения всенародного действа», а собственно *театральный прием*., способный разбудить фантазию зрителя, усыпленную «аполлинической грезой» Художественного театра («Сцена *не заражает*, сцена *не преображает*»[[11]](#footnote-12)). Мейерхольду необходимо культивируемое символистами общение, непосредственность контакта между сценой и зрителем, но контакта *художественного*. Симптоматично, что его первая теоретическая статья (1907) заканчивается утверждением не мистерии, а театра, не «хоровода», а драмы на музыкальной основе, не экстаза, а «намеренной условности» театрального *приема*. «Условный театр таков, что зритель “ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации”»[[12]](#footnote-13).

Со второй половины 1900‑х годов начинается новый этап в истории русского режиссерского театра, который П. А. Марков в «Новейших театральных течениях» определил как «эстетический». Точкой отсчета критик назвал работу Мейерхольда в Студии на Поварской (1905), где «была подвергнута сомнению необходимость воспроизведения жизни на сцене»[[13]](#footnote-14). От театра, где жизнь воспроизводилась в формах самой жизни, был неизбежен переход к театру, где могла проявиться его самостоятельная сущность. «От жизненных соответствий натуралистического театра, от бессознательной и штампованной условности театра XIX века эстетический театр стремился прийти к сознательной и новой условности и понять, в чем же заключается подлинное зерно театра»[[14]](#footnote-15). Стала насущной задача выработки собственно театральных форм.

{13} Один из манифестов «эстетического», не заинтересованного в подражании жизни театра — небольшая статья Николая Евреинова «Апология театральности» (1908). К этому времени он был уже заметной в петербургских художественных кругах фигурой. Автор ряда пьес, шедших на разных театральных площадках Петербурга («Фундамент счастья» в «Новом театре» Л. Б. Яворской, «Стёпик и Манюрочка» в Александринском театре, «Красивый деспот» в Малом театре Литературно-художественного общества), художественный идеолог и режиссер средневекового цикла Старинного театра (1907), поставившего своей задачей реконструкцию сценических форм других театральных эпох, Евреинов зимой 1908 года был приглашен в Театр на Офицерской на должность режиссера. Его речь, обращенная к труппе Театра В. Ф. Комиссаржевской и была опубликована в газете «Утро» под названием «Апология театральности».

«Театральность» — неологизм, впервые прозвучавший именно из уст Евреинова. Его манифест исполнен открытого полемического пафоса по отношению к современному театру и его идеологам — в целом и без исключений. «Говорят — театр должен быть храмом, другие говорят — он должен быть школой, притом одни утверждают, что школой нравственности, другие — что вообще школой жизни…

Я полагаю, настало время возвратить театру его истинное значение. Не храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой должен быть театр, а только театром… То есть самодовлеющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезе всех искусств, но притом с таким расчетом, чтобы не нанести урона самостоятельному значению сценизма…»[[15]](#footnote-16).

Евреинов полемизировал не с кем-то конкретно, а со всей предшествующей художественной традицией — с «просветительством» и «передвижничеством» в искусстве. Мейерхольдовское отрицание натуралистического жизнеподобия спектаклей раннего Художественного театра Евреинов расширяет {14} до бесконечности. Но при этом евреиновская театральная «декларация» целиком находится в русле уайльдовского «эстетизма» и художественной концепции «мирискусников», сформулированной в 1899 году Сергеем Дягилевым: «… проповедуя вместо искусства какое-то упражнение в добродетели, надо совершенно выделить эту деятельность из области эстетики и предоставить ей удовольствие процветать в сфере морально-педагогических нотаций, оставив в покое далекое и чуждое ей художество. Если наше искусство упрекают в торговле наслаждениями, которые оно доставляет, то я бесконечно предпочитаю это тому, чтоб его упрекнули в торговле своей ничем не заменимой свободой. <…> Великая сила искусства заключается в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно»[[16]](#footnote-17).

По Уайльду, являвшемуся одним из главных учителей Евреинова, сущность искусства — стиль. Оно «не влияет на нас никакой похищенной у философии идеей, никаким выхваченным у литературы пафосом, никаким отнятым у поэта чувством, а только своей собственной невыразимой художественной сущностью — особой формой правды, которую мы называем стилем»[[17]](#footnote-18). Евреинов суть театра видит в форме. «Давно созрела истина, что в искусстве важно не содержание, а форма, и раз в сценическом искусстве пренебрегли чисто театральной формой, оно не достойно даже называться сценическим искусством»[[18]](#footnote-19). Мысль не новая — Мейерхольд в 1907 году, вслед за Брюсовым, формулирует: «фабула, идея произведения — это его *форма*»[[19]](#footnote-20). Но Евреинов доводит ее до крайности эстетического радикализма, в принципе отвергая необходимость предмета выражения. (Понятия формы, формации, трансформации вскоре займут центральное место в его театральной философии.) Провозгласив самостоятельность {15} театра, он обращается к определению его сущности, которую и усматривает в «театральности».

«Под “театральностью” как термином я подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности — легко, радостно и всенепременно»[[20]](#footnote-21).

Театральность предстает неким формообразующим механизмом, направленным не на репрезентацию форм и явлений действительности, а на творчество оригинальных эстетических форм, которые сама жизнь затем берет на вооружение.

Мысль далеко не оригинальная. В «Апологии театральности» аккумулированы идеи как «парнасцев», так и «теургов»: понятие «чистого», незаинтересованного искусства (выдвигаемое «декадентами») легко уживается с принципами младосимволистов, которые «эстетству противопоставляют утопию жизнестроения» и «верят в магическое преображение человека и онтологическое преображение жизни при помощи искусства»[[21]](#footnote-22). От принципов «парнасцев» «Апология театральности» отличается экспансией театра, захватом новых территорий с целью активно-эстетического воздействия на жизнь («заразить этих людей красотою дикции, мимики, пластики настолько, чтобы и в жизни они пожелали пользоваться подаренным со сцены»[[22]](#footnote-23)). От задач «теургов» — преображением жизни по законам искусства. Театральность объявлена *действенной эстетической силой, преображающей мир под знаком красоты*. Явно полемизируя с идеей «хоровой драмы», Евреинов выдвигает собственный объект поклонения: театр — и только, масштабности жизнестроительных задач насмешливо противопоставляя игровую легкомысленность {16} «Игры о Робене и Марион» (спектакль средневекового цикла Старинного театра).

Статья Евреинова — наглядный образец эстетики модерна. Переустройство жизни по законам красоты — генеральный тезис стиля модерн. Вслед за Уайльдом Евреинов утверждает, что действительность сама по себе не имеет никакой ценности — только «эстетическая видимость», внедренная в ее плоть, может примирить нас с ней[[23]](#footnote-24). Б. В. Казанский, исследуя истоки театральной философии Евреинова, настойчиво стремился развести ее с уайльдовским «эстетизмом» и художественными принципами «мирискусников». «Тогда как эстет провозглашает “красоту” основой и сутью всех вещей и призывает творить собственную жизнь как произведение Искусства, Евреинов уже свободен от этого культа искусства, которому Уайльд подчиняет человека. Для Евреинова — человеческое стремление, личностный акт воли не служит ничему, он самоцель, самодовлеющее творческое усилие анархической воли, не подчиняющееся никаким законам, хотя бы это были законы красоты»[[24]](#footnote-25). Здесь явно переоценивается значение «творческого волюнтаризма» в театральной философии Евреинова, во всяком случае — на данном этапе ее развития. В «Апологии театральности» он выступает как послушный ученик Уайльда, апологет прекрасного пустяка и изящной формы, а не как пламенный последователь Ницше. Евреиновский человек-актер творит новую жизнь, но — по законам искусства. Эстетика в его теории пока еще преобладает над творчеством как таковым.

Особое место в «Апологии театральности» занимает проблема зрительского восприятия. Театр насквозь условен, заявляет Евреинов. Но, будучи искусственной, «обманной», сценическая реальность никого не вводит в заблуждение, поскольку «между художником и зрителем к моменту эстетического восприятия безмолвно заключается договор… в силу которого зритель обязывается к такому, а не иному отношению к эстетической {17} видимости, а художник к поддержанию во всеоружии такого отношения»[[25]](#footnote-26). Отсюда — понятие «театрального реализма», который, «коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения»[[26]](#footnote-27).

Таким образом, сценическая условность не исключает полноты иллюзии. Очевидно принципиальное отличие позиции Евреинова от принципов Мейерхольда. Мейерхольдовский зритель мог быть очарован сценической реальностью, но при этом он неизменно отдавал себе отчет в том, что находится в театре. Преодоление «иллюзионизма» образца МХТ (зритель которого «лишь *пассивно* переживает то, что воспринимает со сцены»[[27]](#footnote-28)) с помощью «*намеренной условности* как художественного метода, своеобразной прелести приема постановки»[[28]](#footnote-29) — ключевая установка Мейерхольда. По Евреинову, «реализм» есть качество зрительского восприятия, а не сценического произведения, которое может быть насквозь условным лубком, примитивом, но все же «обманывает» зрителя, внушая ему веру в свою выигрышную по сравнению с настоящей действительностью подлинность. Евреинов приглашает зрителя к «грезе», которую творит не столько сцена, сколько он сам. Но призывает грезить, будучи зачарованным не отражением собственного лица в «зеркале сцены», а искусственным небом, «в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне»[[29]](#footnote-30).

Формально Евреинов «секуляризирует» театр, но, по сути, не уточняет, чем же он отличается от других видов искусства. На этом этапе театральность для него — некое творчество «вообще». Однако он существенно переставляет акценты, {18} в качестве автора сценической иллюзии выводя не столько художника-творца, сколько зрителя, театральность которого — качество восприятия.

## Метаморфозы театральности

1912 год. Со времени написания «Апологии театральности», в которой Евреинов заявил, что предметом театра является исключительно театр, прошло четыре года. В книге «Театр как таковой» представлен новый этап понимания театра и новое — расширенное — толкование термина «театральность». Это «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы»[[30]](#footnote-31).

Показательна перекличка названия книги с первым манифестом русских кубофутуристов «Слово как таковое» (1913), в котором происходило самоопределение поэтического языка. Провозглашенная Евреиновым «беспредметность» театра была сродни футуристическому «новоязу». Очищенный от всех посторонних, нетеатральных примесей «театр», ринувшийся за рамки сцены и формирующий жизнь по своим законам (в 1908 году — еще по законам красоты), сродни освобожденной, беспредметной стихии поэтического языка, с помощью которого футуристы заново «называли» мир. «Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот»[[31]](#footnote-32). «Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч.)»[[32]](#footnote-33). Под этими декларациями вполне мог бы подписаться и Евреинов. Подобно футуристам, он ставил во главу утла творящую, творческую волю художника, преображающего мир по собственному усмотрению.

{19} Театральность выходит за рамки сцены и растворяется в мире, пронизывая все сферы общественной жизни. Это понятие «поглощает и фантазию человека, и игровую деятельность, и всякую деятельность вообще. Весь мир оказывается у Евреинова огромной сценой, все в нем — театр, за исключением того лишь, что традиционно называлось театром. В таком понимании театральность становится всеобъемлющим принципом бытия, наподобие “абсолютной идеи” Гегеля или “мировой воли” Шопенгауэра»[[33]](#footnote-34).

Доказывая всепроникающую силу театральности, Евреинов демонстрирует поистине энциклопедическую эрудицию. Все поставлено на службу выношенной концепции: история, антропология, философия, психология. Играючи Евреинов поворачивает любую теорию, любое философское учение под тем углом зрения, какой ему необходим. И Шопенгауэр, и Ницше, и Фрейд, и многие другие «пляшут под его дудку», работая на доказательство тотальной театральности жизни человека.

«Эстетическая» театральность 1908 года проявлялась в качестве «*воления*» (то есть — осознанного стремления) к созданию самостоятельной эстетической действительности. В «Театре как таковом» она объявлена «*инстинктом*», то есть неким биологическим свойством, присущим от рождения любому человеку. Другой важнейший сдвиг в концепции — театральность объявляется *преэстетической*. Эстетическое преображение рассматривается как частный случай преображения вообще. «Какая разница, прекрасен предмет или нет, если он выбран не мной?» Радость преображения в самом преображении, произвольном «творчестве “другой”, все равно, красивой или некрасивой, жизни»[[34]](#footnote-35). Евреинов разрывает эстетские оковы эпохи «модерн», жертвует красотой, которую «он определял не иначе как “красивой трухой”»[[35]](#footnote-36).

Однако инстинктивная (данная от рождения) потребность в преображении не отменяет свободы выбора — во что {20} преображаться. Радость театрального преображения в том, чтобы стать Другим, неважно кем, но по собственной воле. Индивид не просто творит из себя Другого, но и вступает в своего рода онтологический поединок с природой (в том числе и собственной). Творчество современника, в отличие от бессознательной потребности в преображении у дикаря или средневекового артиста, исполнено критическим пафосом по отношению к действительности. Мир — данность, которую надо преодолеть, и человек на это способен.

Выстраивая теоретический фундамент театральности, Евреинов вступает в терминологическую игру с предшествующей философской традицией, через «волю» апеллируя к Шопенгауэру, через «инстинкт» — к Фрейду и в целом опираясь на идею «творческого порыва», лежащего в основе всего сущего, выдвинутую его современником — Анри Бергсоном. Но, цитируя Шопенгауэра или Фрейда, как будто ища у них поддержки, он на самом деле оппонирует им. «Мировой воле» как внеличностной «вещи в себе», которая одна только и обладает полнотой свободы, Евреинов противопоставляет ничем не ограниченную свободу творчества и наслаждение от произвольности преображения. По Шопенгауэру, сущность всех вещей и движущая сила мира — воля к жизни. И даже если по видимости человек «делает то, что он хочет, он делает это все-таки по необходимости»[[36]](#footnote-37), которую диктует воля к жизни. По Евреинову — человек абсолютно свободен в стремлении к творчеству новых форм жизни. Более того, воля к преображению является определяющим мотивом его поведения, подчиняющим себе прочие мотивы и потребности.

Беря на вооружение фрейдистское учение, Евреинов трактует сны не как сферу действия вытесненного в подсознание полового инстинкта, а как простейший и общедоступный вид искусства, игру сознания, которое, будучи погруженным в сон, получает полную свободу в преображении образов видимого мира. Искажение форм, нарушение обыденной логики, совмещение несовместимого и есть творческий бунт раскрепощенного {21} во сне «я» против действительности, «законная реакция критикующего духа на неприемлемый им “мир сам по себе”»[[37]](#footnote-38). По Евреинову, человек отчужден от собственного «я», поскольку и оно выбрано не им, детерминировано фактом рождения от тех или иных родителей, особенностями воспитания, материальными условиями жизни и прочее. Преображаясь во что-то другое, ему абсолютно не свойственное, человек получает власть над природой. Становясь Другим, он уходит из-под власти рока — биологического и социального. В работе Казанского евреиновский человек представлен суровым ницшеанцем, обуянным «волей к власти над действительностью»[[38]](#footnote-39). Но в этом поединке с природой «ницшеанское» присутствует в той же мере, что и культ неестественности, искусственности, «позы и фразы», унаследованный от Уайльда, дендизма и эпохи модерн.

Евреиновская концепция театральности и человека-творца выступает как антитеза символистскому мироощущению. Сама жизнь — театр всемирной игры. Но ни Дьявол, ни Рок не играют человеком, как марионеткой. Евреиновский человек-лицедей — марионетка, порвавшая нити кукловода и полностью вышедшая из-под контроля. Герой Федора Сологуба или Леонида Андреева жил, не зная, что в этом мире все давно уже решено за него. Теоретический герой Евреинова — лицедей и шут, который играет с природой и социумом в прятки. И ускользает из-под власти рока тоже играючи — с помощью притворства, обмана, бесконечной смены масок, личин.

Но функция евреиновской маски иная, чем, скажем, у маски мейерхольдовской. Романтическая антитеза подлинного и мнимого, естественности и фальши, правды и лжи, лица и маски — сохраняется. Однако фальшь, мнимость, маскарад, в противоположность романтикам, наделяются позитивным значением. Избавление от собственного лица с помощью маски означает, по Евреинову, безграничную свободу, сродни стихии возрожденческого карнавала. Такая маска прекрасна даже тогда, «когда, неэстетичная и плохо сработанная, она прикрывает эстетичный и совершенный по технике лик красоты; {22} потому что в минуты священного бунта моего “я” — “я” неисправимого анархиста — красота, извне данная, нерушимыми цепями прикрепленная к извне избранному, становится ненавистной, как не дело моих рук, моей воли, не дело моего творческого вызова Небу, окружающим, самому себе!»[[39]](#footnote-40).

Отвергая саму возможность религиозного статуса ритуального «маскарада» дикарей (и тем самым — сторонний театру предмет), Евреинов парадоксально близок пониманию преображения как мистического акта. «Детский испуг, бурный восторг, священный ритуал и мистическое претворение неразлучно сопутствуют всему, что есть маска и переодевание»[[40]](#footnote-41). Подобно дикарю, который, надевая маску и отдаваясь экстатической пляске, сопричащался духу племенного божества, евреиновский человек-актер, надев маску, становится Другим, выходит за пределы собственного «я».

Любопытен следующий факт. Те исторические формы театральности, которые Евреинов приводит в качестве примеров «Театра как такового», не совпадают ни с узловыми «игровыми» эпохами («sub specie ludi») Й. Хейзинги (Римская империя, Возрождение, барокко, рококо), ни с наиболее ярко выраженными эпохами театральности повседневного поведения, о которых пишет Ю. М. Лотман (русский романтизм начала XIX века). И Хейзинга, и Лотман выделяют те игровые эпохи, в которых наиболее ярко проявлялось такое качество игры, как ее двуплановость («играющий помнит, что он находится не в действительном, а в условно-игровом мире», но при этом «испытывает эмоции, соответствующие подлинности воображаемых обстоятельств»[[41]](#footnote-42)).

Евреинов предпочитает те эпохи, когда «играющие» преображались не в шутку, а всерьез — до боли, до крови, до смерти. Говоря о театральности на первобытном этапе развития общества, он особо выделяет моменты, связанные с самоистязанием, насилием, увечьями. «Прежде всего, татуировка, пронизывание {23} кожи, хрящей и зубов для продевания или вставления перьев, колец, кусков кристалла, металла или дерева… вырывание волос, уродованье формы черепа или ног, — что это, как не *мания преображения*, т. е. *театральность чистой пробы*!..»[[42]](#footnote-43).

Вслед за этим примером добровольного насилия над собственной природой Евреинов переходит к живописанию ужасов «театра римской цирковой арены», «театра испанской инквизиции» и «театра французской революции». Но в полной мере тему игры всерьез, начисто лишенной условности, преображения как физиологического процесса, мании трансформации он разовьет в «Театре для себя».

Все прочие театральные ситуации, которые описывает Евреинов и в которых сохраняется баланс между «понарошку» и «всерьез», культурная традиция XX века вслед за Хейзингой причисляет к «игровым». Под его определением игры как не обусловленной ни физиологически, ни социально, жизненно необходимой, алогичной, имморальной и внеэстетичной потребности человеческого рода в преображении действительности мог бы подписаться и Евреинов. Но только — заменив слово «игра» на «театральность».

Преображение, по Евреинову, не предполагает закрепленности в какой бы то ни было форме, в том числе и эстетической. «Театральное искусство уже потому преэстетического, а не эстетического характера, что *трансформация*, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем *формация*, каковой по существу является эстетическое искусство»[[43]](#footnote-44). «Радость самоизменения» как безостановочный процесс куда важнее окончательного воплощения. Дилетант в гораздо большей степени творец, нежели профессионал, ибо он не ограничен никакими законами эстетики и не связан никакой конечной целью. Евреинов — за человека-импровизатора, за примат действия над формой. Любая нравственная или эстетическая система стремится перевести человека из состояния «недолжного в другое, должное, {24} и зафиксировать»[[44]](#footnote-45). Для Евреинова «преображение» «есть стихия постоянных переходов из одного состояния в другое»[[45]](#footnote-46). Едва форма грозит стать окончательной, как тотчас объявляется недолжной.

Чувство театральности требует, по Евреинову, не доброкачественности художественных средств, а «настоящего и до безумия смелого преображения», произвола, выраженного в «безудержке преображающей фантазии»[[46]](#footnote-47). Преображение для него в большей степени процесс ломки, разрушения, нежели созидания. Это нежелание черпать что-либо из «видимостей» окружающей действительности, энергия разрушения, пафос отрицания стоят у истоков всего художественного авангарда XX века: от программ футуристов до исканий западного авангарда 1960‑х годов (action art, happening, performance), где «играние», соучастие в акции, ее реальность заменяют предмет подражания, а процесс важнее результата. То, что на практике Евреинов так и не осуществил отказ от «изобразительности», не подрывает его роли теоретического провозвестника антимиметического театра.

Евреинов ставит ударение «не на зрелище как форме восприятия и восхищения, а на самом процессе, на самом действии, как это имеет место в игре, борьбе, пляске, которые не нуждаются в зрителе»[[47]](#footnote-48). В «театре действительности» не может быть зрителя, потому что каждый в нем — актер, действователь (согласно инстинкту или свободно осуществленному выбору). Но и из театра профессионального (театра как художественного учреждения) Евреинов хотел изгнать зрителя-зеваку, зрителя-наблюдателя. Средоточием действия-преображения является не сцена, а зрительный зал.

Единственная глава «Театра как такового», касающаяся профессионального театра, целиком посвящена зрительскому восприятию. Она называется «К вопросу о пределах театральной {25} иллюзии» и подводит итог размышлениям, начатым в «Апологии театральности» и «Введении в монодраму» и проверенным на практике средневековым и испанским циклами Старинного театра. Начиная, как обычно, с критики метода МХТ, Евреинов живописует читателю «ужасы» натуралистической постановки «Трех сестер», разыгранных в специально снятом домике на Охте, куда зритель придет под видом нанимателя квартиры. А после действие перенесется в настоящий сад, где тот же зритель сможет «все подсмотреть в качестве прохожего (пришли, дескать, полюбопытствовать после пожара; кстати солдаты с музыкой пройдут)!»[[48]](#footnote-49). Становясь «прохожим», зритель становится участником жизни трех сестер. Но к чему такое участие, если он каждый день аналогичным образом «участвует» и действует в собственной жизни, ничем не отличающейся от той, которую предлагает Художественный театр?

Зритель такого театра-слепка обыденности имеет дело с договоренной, завершенной, исчерпанной реальностью, в которой он не в силах ничего изменить. Фактически в «Театре как таковом» Евреинов воспроизводит критические претензии Мейерхольда к методу МХТ, выдвинутые еще в 1907 году. Проблема интенсификации зрительского восприятия решалась Мейерхольдом собственно театральными средствами. Зритель не вовлекался в творческий процесс, но приглашался к сотворчеству воображения. Режиссер условного театра предоставлял ему возможность проявить активность в разгадывании «внутреннего диалога», который он «должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений»[[49]](#footnote-50).

Евреинов-режиссер, призывающий вырваться из оков «второй действительности», казалось бы, вторил Мейерхольду: «Вы только толкните мою фантазию, а уж я сам присочиню, что мне надо»[[50]](#footnote-51). Но призывом к «сотворчеству воображения» сходство {26} позиций режиссеров исчерпывалось. В 1912 году Евреинов развивает мысль, впервые брошенную в «Апологии театральности». Зритель должен получить иллюзию — другой, фантастической, волшебной, произвольно сотворенной фантазией реальности. Мир, созданный на сцене, должен захватывать, опьянять до утраты ощущения художественности. И если Мейерхольд предлагал вводить в спектакль приемы, подчеркивающие условность представления, то Евреинов в качестве образцовой условности приводит в пример тип театра *бессознательно-условного* (восточный театр, водевиль и мелодрама первой половины XIX века), где зритель легко обходился сценическими «намеками» на реальность, поскольку *сам* был ее творцом.

Евреинов-теоретик — за товарищество актера и зрителя на основе веры в «добровольный и очаровательный» обман. За такой театр, где даже если на «короле» очевидно клееная корона и восседает он на картонном троне, зритель тем не менее уверен в подлинности и короля, и короны, и трона. «… Чем больше это *ненатурально*, тем это *трогательнее* в самом лучшем значении этого слова!..»[[51]](#footnote-52) Что подразумевается под «трогательным»? Как раз то, что дает зрителю зрелище типа мелодрамы — сочувственное сопереживание неправдоподобному герою в неправдоподобных обстоятельствах. Постоянный интерес Евреинова к низовым, балаганным формам театра — не увлечение эстета (хотя Евреинов, безусловно, являлся таковым), не установка режиссера-новатора (например, Мейерхольда, у которого «примитивность» была сопряжена с высокой мерой условности и обширным комплексом высокотехничных актерских приемов), а интерес «психолога» к феномену народного, плебейского, демократического, «дикарского» восприятия. Евреинов балансирует на границе, за которой восприятие зрелища становится *натуральным*, когда разрушается тот «договор» между сценой и публикой, согласно которому зритель не рвется на сцену, чтобы защитить Дездемону от Отелло.

Современный же зритель, по его мнению, утратил способность к преображению вместе с наивностью и верой, присущими {27} «дикому манчжуру» или средневековой публике. Поэтому современному режиссеру не остается ничего другого, как придумывать методы, причащающие публику «радости театрального преображения»[[52]](#footnote-53).

Мысль Евреинова не случайно рвется за рамки сцены. Ибо только в жизни он обнаруживает чаемые примеры такого безусловного преображения, «театра», в котором «актер» и «зритель» сливаются в одном лице — увлеченного творца иллюзии.

Книга «Театр для себя» (1915 – 1917) — очередной этап разрастания сферы действия театрального инстинкта, захват новых территорий, подкрепленный многочисленными примерами из истории, философии и обыденной жизни. Правда, в демонстрации всеобъемлющего действия театральности Евреинов пока еще ограничивается антропологической сферой.

За примерами ему далеко ходить не нужно. «Серебряный век» моделировал реальность по законам театра. Игра и театр определяли не только «стиль художественной культуры, но и стиль жизни, поведения ее создателей»[[53]](#footnote-54). Карнавал, ряжение, игра выплескивались за границы праздника, ритуала, становясь способом времяпрепровождения. Маскарад — стилем поведения. Размывалась граница между «художественным» и «нехудожественным». На сцене эпохи царит дилетант. Творчество становится доступно всем, вне зависимости от меры одаренности. Но разве не этого добивался Евреинов? Профессиональный театр окончательно перестает его волновать (по крайней мере в теории). Его он называет теперь не иначе, как «публичным домом», где некоторым за деньги приходится реализовывать потребность в преображении.

Новая книга Евреинова появляется как раз в то время, когда режиссерский театр начинает стремительно профессионализироваться. Особо остро встает вопрос воспитания новой актерской техники. Возникают Первая студии МХТ (1912), мейерхольдовская Студия на Бородинской (1913). А Евреинов устремляется туда, где нет ни сцены, ни рампы, ни зрительного {28} зала, где режиссер, актер и зритель могут существовать в одном лице. То есть в жизнь, где театральность процветает с особым буйством и великолепием.

Определение театральности, данное в 1912‑м году, Евреинов не корректирует. Зато в его словаре появляется новый термин — «*театрократия*» как «господство над нами Театра, понимаемого в смысле закона общеобязательного творческого преображения воспринимаемого нами мира»[[54]](#footnote-55). Согласно Евреинову, человек императивно театрализует свою жизнь, хочет он того или нет. Фактически он «приговорен» к преображению законом театрократии. Но евреиновская «театрализация» вовсе не тождественна массовым театрализованным празднествам начала 1920‑х годов. Как справедливо замечает Г. В. Титова, под театрализацией он подразумевал «ролевые функции человека в жизни»[[55]](#footnote-56), а не массовые празднества. Книга потому и называется «Театр для себя», что в ней представлены едва ли не все варианты *индивидуальных* преображений. По Евреинову, творческий инстинкт не подлежит унификации. Он толкает не к «театру всех», а к «театру каждого» — аристократическому, интимному, «состоящему исключительно из одних действующих лиц, не ищущих публики, кроме самих себя, — актеров-драматургов, непорочных в своей мании театрализации, подобно естественно играющим детям»[[56]](#footnote-57).

Театрализации теперь подвержено все, и даже Бога «человек создает играючи», «в качестве Главного Действующего Лица вселенского представления»[[57]](#footnote-58). «Театральность» граничит с «манией», болезненно неодолимым желанием самоизменения. В свете подобного определения вполне уместен состав исторических персонажей, особо искусно театрализовавших свою жизнь, которых Евреинов выводит в книге. Нерон, Аракчеев, Салтычиха, Людвиг Баварский — все эти яркие примеры {29} «театра для себя» «не только образцы самодурства и извращенства»[[58]](#footnote-59), но и крайнего проявления своеволия, которое Евреинов мог бы обозначить как «театротиранию».

Он исходил из того, что «роли» делятся на предуготованные социумом и те, которыми человек взрывает правила, навязанные ему извне. В главе «Режиссура жизни» он различает два типа театральности, один из которых есть ритуализованный жизненный уклад, отдающий «тоской машины, отливающей сальные свечи, когда повсюду уже электричество, — машины, владелец которой умер, позабыв остановить завод… и машина все работает и работает, заржавленная, скрипучая, громоздкая, неуклюжая, никому, т. е. решительно никому, не нужная»[[59]](#footnote-60). В таком виде жизнь представляет собой театр «мертвого режиссера», правилам которого люди продолжают автоматически подчиняться. Не преображаясь постоянно, действительность становится похожей на паноптикум или, в лучшем случае, являет собой уныло-призрачное существование. Шаблонность царит во всем — в одежде, обстановке квартир, манере поведения. Надо же, считает Евреинов, чтобы на сцене человеческой жизни «печатью режиссерской индивидуальности» было отмечено все, «включительно до плевательницы»[[60]](#footnote-61). Механической срежиссированности действительности человек должен противопоставить собственную, свободно выбранную, «режиссерскую манеру», будничным ритуалам — театральность как плод индивидуальной режиссуры, благодаря которой произойдет самоопределение личности. Цель такой театральности — «выйти из норм, установленных природой, государством, обществом»[[61]](#footnote-62). Жизнь, сама по себе театральная (ритуализованная), нуждается в дополнительной «авторской» театрализации, яркой, праздничной, острой.

Эти «острые», на грани эксцесса, индивидуальные примеры «саморежиссуры» Евреинов приводит в разделе «Патомимы» главы «Эксцессивный “театр для себя”». Надо отметить, что жизненный маскарад, притягивающий внимание Евреинова, {30} принципиально отличается от того, в рамках которого он работает на профессиональной сцене. В «Театре для себя» он вновь дает определение маски как «носительницы нового “я”, произвольно созданного… легко и послушно выдерживающей тяжесть самого тяжелого бремени, какое только взвалит на нее фантазия»[[62]](#footnote-63). Такая маска является родственницей маски традиционного восточного театра, в которую актер не вносит ничего из своей собственной психологии.

«В культуре XX века уживается восприятие маски и лица как антитезы и как тождества. Маска и лицо, с одной стороны, противопоставлены как мертвое и живое, как истинное и ложное, а с другой — они родственны, потому что никто не заметит лица, если нет маски, лица без маски как бы не существует»[[63]](#footnote-64). Маска как личина, скрывающая подлинное лицо, принадлежит эпохе романтизма и, отчасти, символизма. «Мы хотим проникнуть за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица и прозреть его внутреннюю маску»[[64]](#footnote-65), — писал Вяч. Иванов. Евреинов — человек эпохи *добровольного карнавала*, где подлинное лицо не имеет никакой ценности, так как теряется в скучной обыденности. И на портретах, писанных с него современниками, Евреинов играет разными масками, представая то в обличье пресыщенного, ироничного аристократа «галантного века» (М. В. Добужинский), то жеманного андрогина (М. П. Бобышов), то желчного футуриста (В. В. Маяковский), то одухотворенного художника эпохи Возрождения (Мисс), а то и вовсе распадается на отдельные фрагменты — как на рисунке экспрессиониста Ю. П. Анненкова. Но в результате мозаика портретных «масок» складывается в один-единственный портрет — играющего человека, для которого лицедейство стало второй натурой. Личность самоопределяется в театральной игре.

На профессиональной сцене Евреинов-режиссер использовал маску как костюм, «личину», которой актер мог свободно {31} «жонглировать» без всякого ущерба для своей психики. Другое дело — пределы возможного преображения в реальной жизни. Здесь «ложное» способно перерасти в «подлинное». Преображение толкуется Евреиновым как процесс, захватывающий не только все уровни психики, но и «физику» человека.

В главе «Эксцессивный “театр для себя”» Евреинов описывает варианты патологической театральности. По его словам, «патомимами становятся те из одержимых театральной гипербулией, у которых нет таланта, сил, возможности, случая, знания — словом, никаких данных для уверенности в своем успехе под иною личиною, чем личина хворого…»[[65]](#footnote-66).

Это не безумцы — «то, что считают сумасшествием, можно трактовать как смешение воображаемого и реального, как последовательное воплощение воображаемой жизни в жизнь реальную, как крайнюю — потому патологическую — степень театрализации жизни»[[66]](#footnote-67).

Симуляция гангрены и туберкулеза, «комедии мученичества и демономании» — подобные примеры психического и физического самоизуверства служат Евреинову еще одним доказательством того, до чего доходят «некоторые в своей *мании играть* хоть какую-нибудь *роль*»[[67]](#footnote-68), когда нет таланта и возможности по-иному воплотить одержимость «театральной гипербулией».

Евреинов заворожен безусловной «театральностью» поведения «патомимов», преображение которых представляет собой реальный, нехудожественный процесс. Такого же рода театральность утверждается им в реконструкции средневекового и испанского (XVI – XVII веков) театров, в актерской «технике» которых сочетались, по его мнению, бессознательная условность (декоративность, фантастичность) и «натуральность» внутреннего преображения.

Противоречие между жизненной (безусловной) театральностью патомимов и сценической театральностью-игрой {32} в своей сценической практике Евреинов пытался преодолеть с помощью монодрамы. В докладе «Введение в монодраму» (1908) он утверждал, что «эстетическая мощь истинной драмы» покоится «на сочувственном переживании происходящего на сцене»[[68]](#footnote-69), а идеал драматического представления — «в равенстве переживаний как по эту, так и по ту сторону рампы»[[69]](#footnote-70). Суть театрального восприятия сводится здесь к тому, что зритель выходит за рамки собственной психики и приобщается к внутренней жизни героя. Театр перестает быть зрелищем, потому что процессы, протекающие в сознании зрителя при восприятии такого рода спектакля, реальны.

Подлинное преображение зрителя в героя, идеальный симбиоз актера и режиссера, актера и персонажа, соединяющихся в некой фантастической фигуре «актера для себя», по Евреинову, возможен лишь в индивидуальном театре для себя. Но на «сцене жизни» лишь избранные способны на такой вид творчества.

В третьей, так называемой «практической» части «Театра для себя» Евреинов наконец заводит речь о тех механизмах и приспособлениях, которые должны способствовать погружению «актера для себя» в предлагаемые им ситуации и трансформации «я». И здесь он приводит парадоксальный образец для подражания, а именно — «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы, мистический опыт погружения в жизнь Иисуса Христа и приобщение к его страданиям на протяжении четырех недель, в результате которого должно открыться духовное зрение, позволяющее увидеть Вознесение и Воскресение Христа.

Евреинов цитирует книгу французского этнографа Шарля Летурно «Физиология страстей», где упражнения Лойолы названы тренировкой для «*укрепления воображения* в целях приручения верующего закреплять в своих мыслях настоящие сценические представления, религиозные феерии»[[70]](#footnote-71). В качестве примера приводится то упражнение, которое имеет целью {33} переживание мук ада, где на первой стадии предлагается представить «топографию местности, причем игрою воображения нужно представить себе длину, ширину и глубину ада», а последнее даст почувствовать «соприкосновение с огнем, который жжет даже душу»[[71]](#footnote-72).

Этот ориентир многое объясняет в творчестве Евреинова и в механизмах преображения, понимаемого им как духовный скачок, акт веры, мистическое опьянение.

Погружение в воображаемую ситуацию происходит посредством созерцания как воображаемых, так и реальных объектов, среды, рождающей определенное настроение. «В большинстве случаев страховку подъемного моста от мира действительности к миру над-действительности может легко дать музыка в соединении с гармонирующими с ней запахом и светом, а также и цветом подходящей, например, декоративной ткани»[[72]](#footnote-73). Евреинов предлагает технику автогипноза. Она направлена на возбуждение всевозможных ощущений и эмоций, выводящих за рамки обыденного, но речь не идет о технике проецирования этих образов вовне, о форме, в которой они могли бы воплотиться. В «театре сновидений» отсутствует необходимость в репрезентации грезы, потому что у этого внутреннего представления нет иного зрителя, кроме самого представляющего, и оно подразумевает удовольствие не столько от игры, сколько от получения сильных ощущений, переносящих «преображающегося» в другую реальность. Как заключает исследователь творчества Евреинова, «Пафос преобразования, владевший многими символистами, у Евреинова полностью отсутствует. Не бороться с жизнью, а уйти из нее в вымышленную, игровую действительность, в мир фантазий и грез. Евреинов уподобляет “театр для себя” алкогольному опьянению или наркотическому дурману»[[73]](#footnote-74).

Но есть у Евреинова и другой театр для себя, «активно зрелищного характера», к участию в котором автор рекомендует привлекать таких же энтузиастов, как он сам, способных стать {34} достойными, увлекающимися партнерами. В предложенных им пьесах из репертуара «домашнего театра» актер «для себя» творит образ, «преображается» ради доставления себе сильных, экстраординарных, экзотических ощущений. Не случайно в главе «Преступление как атрибут театра» Евреинов характеризовал театр как «арену преступлений», — «сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю… душа зрителя очищается»[[74]](#footnote-75), где актер-преступник, перевоплощаясь в святого или грешника, выходит за рамки дозволенного социумом. Не случайно он выбирает для репертуара «театра для себя» исключительные события и состояния, выходящие за рамки обыденного (смерть возлюбленной, болезнь, похороны) вместе с экстравагантными фигурами и моделями отношений (жестокий плантатор и рабыня — «Бразильянское»). Или же предлагает разыграть исторические сюжеты, вроде «Смерти Сенеки» с вскрытием вен в собственной ванне. Одна из самых пикантных пьес для себя «Утонченный гранд-гиньоль» разворачивается перед зеркалом, при участии некого воображаемого шантажиста, который изобличает все тайные пороки «актера для себя» и грозит ему публичным разоблачением. Раздвоение «я» играющего на палача и жертву имеет целью доставление утонченного садомазохического удовольствия.

«Театром для себя» Евреинов разрешает все те противоречия, которые непреодолимы в профессиональном (традиционном) театре: актер-зритель, сцена-жизнь, искусство-творчество. *На сцене жизни преображение реально*. Актер полностью свободен в творческих «импровизациях». Здесь моделируются любые роли и ситуации, здесь «дается выход игре стихийных сил природы, таящихся в душе человека под организованным порядком культуры, с системой правил общежития и ломкой приличий»[[75]](#footnote-76). Театр для себя — это Карнавал, Праздник, выводящий человека из зависимости от общественного и нравственного порядка, сродни «древним Сатурналиям, во время которых рабы пользовались не только свободой, но и вольностью»[[76]](#footnote-77).

{35} В «Театре для себя» Евреинов-философ приходит к тотальному отрицанию театра как общественного института, отрицанию «соборного» начала в театре. Когда он описывает волшебный прибор будущего «кинетофон», благодаря которому автор, актер и зритель совпадут в одном лице, впору вспомнить сологубовский «Театр одной воли». Во главу угла ставится тотальный произвол театрально искушенной личности, чья творческая прихоть не может быть искажена каким бы то ни было внешним вмешательством, «театр избалованного капризника, развращенного мозга, театр большой жестокости, быть может, во всяком случае театр индивидуально-требовательного зрителя… доблестно-высокого и преступно-низкого в своей истерической неудовлетворенности»[[77]](#footnote-78).

Это высшая форма сознательного «театра для себя», театра, которому не нужны ни здание, ни актеры, ни зрители. А нужен лишь произвол одаренной личности, которой чужды как стереотипы повседневной жизненной театральности, так и штампы профессионального театра.

## Театральность на службе у человечества

Как верно замечает В. В. Иванов, «невозможно отнять у Евреинова талант своевременных мыслей»[[78]](#footnote-79). Мысль Евреинова закономерно эволюционирует в русле театральных идей конца 1910‑х – начала 1920‑х годов. От элитарной концепции «театра для себя» он переходит к исследованию феномена взаимоотношений театра и толпы, того, удовлетворению каких массовых потребностей служит театр. В главе «Театра для себя» «Преступление как атрибут театра» Евреинов дает свой комментарий к аристотелевскому *катарсису*. И по своей сути («обман, притворство (симуляция)»[[79]](#footnote-80)), и по предмету изображения {36} («ряд безнравственных и любострастных жестов»[[80]](#footnote-81), роли «симпатичных злодеев, талантливое исполнение которых представляет собою настоящее подстрекательство к преступленной деятельности»[[81]](#footnote-82)) театр, считает он, является учреждением аморальным, беззаконным. Здесь можно осуществить те «преступления», о которых, по его мнению, мечтает любой человек, не решаясь реализовать их в жизни. «Цель трагедии, по Аристотелю, в очищении страстей — страха, сострадания и подобных страстей… <…> … Я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое бы раскрывало сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается»[[82]](#footnote-83).

В евреиновском определении катарсиса важен один нюанс. По сути, он снижает, утилитаризует смысл трагедии и функцию катарсиса. Согласно такому определению, театр получает статус лечебницы неврозов, извращений и острых психических расстройств. В нем «пациент», идентифицируясь с героем-преступником, реализует свои садистские и прочие порочные наклонности. Театр грозил обернуться той кровавой ареной гладиаторских боев, предохраняющей общество от социальных катаклизмов, где плебс давал выход своим разрушительным инстинктам. Евреинов сознательно упускает из виду момент сублимации чувств зрителя, ибо масса ищет в театре удовлетворения вовсе не художественных потребностей.

От «Театра для себя» к «Театру и эшафоту» (1918) — один шаг. Эта работа — кульминационная точка евреиновского театрального редукционизма. Предельно чуткий к веяниям времени, он задается вопросом, на чем зиждется интерес к театру «демоса», равнодушного к эстетическому качеству представления. «“Театр-храм”, “кафедра добродетели”, “святое искусство”, “облагораживающее влияние театра” — все эти и им подобные прекрасные слова о театре вдруг оказываются достаточно искусственными, неверными и даже немного смешными, {37} как только мы обратимся к театру с точки зрения толпы, породившей этот вид развлечения, то есть публичный театр»[[83]](#footnote-84).

Театру как зрелищу для толпы не нужны ни музыка, ни танец, ни костюм, ни актер, ни режиссер, ни пьеса. «Что же получается в остатке, — спрашивал Евреинов, — без чего понятие театра немыслимо? Нужно 1. место действия, специально оборудованное 2. действо, показно и нарочито, как зрелище являемое 3. действующие лица, то есть видимые исполнители действа»[[84]](#footnote-85). Эти признаки и роднят институт театра с эшафотом, «на котором происходит действо палача и его жертвы»[[85]](#footnote-86) в присутствии «представителей правосудия» и народа.

В качестве предтеч и вариантов «эшафотного» театра Евреинов описывает те явления, которые в традиционном понимании не имеют отношения ни к искусству, ни к театру. Культ Диониса — в виде жертвоприношения козла и плясок разгоряченной кровью и вином толпы вокруг жертвенника. Ребенка, «истязающего» куклу. Дикаря, терзающего свою плоть татуированием. Народный обрядовый театр с элементами насилия. В перечень театральных явлений попадают и религиозный ритуал, и детская игра, и зрелище. Что объединяет их? Кровавый сюжет и реальность его осуществления. «… Евреинов опасался, что его театр слишком невинен, чтобы быть реальным», и потому «реальное» в его представлении «все чаще связывалось с жестоким, кровавым, преступным»[[86]](#footnote-87).

Именно непосредственность участия, безусловность процесса снимают различия между игрой, ритуалом и зрелищем и позволяют назвать их театром в том первозданном смысле, какой в него вкладывает Евреинов. При этом «актер» и «зритель» могут быть слиты в одном лице — как в дионисийском ритуале, а могут быть разделены «рампой» — как в представлении {38} средневековой мистерии. И тот, и другой в равной степени являются действующими. Для него не принципиально, действуют ли участники буквально или «сопереживают», идентифицируя себя с «палачом» или «жертвой». Актер, играющий Христа, может преображаться, может и не делать этого. Качество исполнения роли не имеет значения, если физические муки «бичуемого» воспринимаются зрителями как подлинные. «Натуральным» может быть не само преображение «актера», а реакция толпы на его муки.

В «театре-эшафоте» все в равной степени являются участниками действа, участниками преображения как «причащения крови священной жертвы». Но только «причащение» ли это или реализация садомазохистских комплексов жадной до крови толпы? Евреинов абсолютно равнодушен к различиям между трагедийным катарсисом, религиозным экстазом и воплями кровожадного римского плебса. Нивелирование различий приводит к тому, что во главу угла ставится компенсаторная функция театра (а вместе с тем и ритуала, и игры) — изживание деструктивных комплексов, «отвод агрессии в безопасное русло, ее изживание в символических, а следовательно, культурных формах»[[87]](#footnote-88). Не случайно чрезвычайно актуальная для своего времени работа Евреинова появляется на свет в эпоху «восстания масс». Обагренный кровью и оглашаемый криками мучеников и преступников, театр-эшафот мыслится как способ предотвращения общественно-политических катаклизмов.

В строках «Театра как эшафота», посвященных культу Диониса, Евреинов игнорирует сакральный аспект ритуала, ритуального катарсиса, важный и для Ницше, и для Вяч. Иванова, — причащение духу божества. Не будучи историком, Ницше и не пытался воссоздать непосредственные подробности праздника Диониса. Сам дионисический ритуал, фигуры жреца и жертвы (символизирующей Диониса) его не интересовали. Однако философ настойчиво подчеркивал разницу между греческими Дионисиями и половой разнузданностью восточных культов плодородия, где «спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до того отвратительного смешения {39} сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным “напитком ведьм”»[[88]](#footnote-89).

Дело не в том, что философ в стыдливом негодовании закрывал глаза на саму возможность такого рецидива. Античный Дионис для него — своего рода отправная точка мысли в создании новой религии богочеловечества. «Дионисическое» в первую очередь — акт духовного освобождения. «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком»[[89]](#footnote-90). Дионисическое состояние упраздняет все сословные и имущественные различия, все иерархии. «В человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; таким он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением…»[[90]](#footnote-91).

«Что же подлежало удалению из души служителя патетических культов путем очистительных действий»[[91]](#footnote-92), от чего он освобождался, вопрошал Вяч. Иванов. «От присутствия в нем хтонической, хотя бы и благодатной, силы. <…> Уподобление богу хтоническому… соединение с ним… приятие его в себя… — вот содержание культового “пафоса”, священного претерпения божественных “страстей”. Результат — полнота благодатного действия — “очищение”, “катарсис”»[[92]](#footnote-93). Цель дионисийского ритуала — не идентификация с конкретным культурным героем, а «выход из себя», погружение в оргийное целое, когда «дионисийский прибой смывает последние грани индивидуальности»[[93]](#footnote-94).

У Евреинова в «Театре для себя» зритель «арены кровавых преступлений» мог отождествлять себя с насильником, убийцей, в «Театре как эшафоте» — с палачом или его жертвой. Но {40} в обоих случаях и речи не было ни об одержимости божественным, ни о преодолении индивидуальности. Такой театр освобождает, но лишь в том смысле, что дает возможность, за счет идентификации с героем, нарушать любые общественные и моральные запреты, не рискуя ничем и не страшась последующего наказания.

Позднее в работах «Происхождение драмы» (1921), «Происхождение драмы германцев» (1922), «Азазел и Дионис» (1924), исследующих древние культы богов плодородия, Евреинов неоднократно обращался и к фигуре Диониса, и к его многонациональным сородичам (Мардук — у вавилонян, Азазел — у иудеев). Его весьма конкретные, изобилующие этнографическими подробностями и ссылками на авторитетные источники описания ритуалов развеивают ту специфическую ауру мифотворчества, которую создали вокруг фигуры Диониса Ницше и Иванов. Его зооморфный козел-Дионис, как, впрочем, и протагонист в трагедии («арены преступлений»), — фигура служебная, искупающая грехи общины, медиум, через которого транслируется и находит выход разрушительная энергия театральной публики.

Ставя театральность на службу человечеству, Евреинов достаточно органично вписывается в революционную эпоху. Но и театральная идеология Пролеткульта берет ее на вооружение. Мысль Евреинова движется по инерции, заданной еще «Театром как таковым», все больше удаляясь от «театра как искусства» и утверждаясь в качестве «театра как жизненной необходимости».

В работах идеологов Пролеткульта провозглашается театр «величественного, героического, революционного действия», театр трагедии, «главным действующим лицом которой будет масса; театр, способный давать не только эстетическое наслаждение, но и удовлетворение нашему революционному темпераменту»[[94]](#footnote-95). Подобная гигантомания Евреинову остается чуждой. В противоположность идее «пролетарского театра», «театра импровизаций… в котором зрительная зала в 2‑3 тысячи человек будет создавать пьесы, сцены или разыгрывать грандиозные “шарады”, {41} свободно фантазируя в своем творчестве»[[95]](#footnote-96), он продолжает утверждать интимный, личный «театр для себя», театр индивидуального воздействия. Что, впрочем, не мешает ему приобщиться к массовым аспектам театральности и осуществить в 1920 году постановку театрализованного «Взятия Зимнего дворца».

П. М. Керженцев придает евреиновскому «театральному инстинкту» классовый характер, невзирая на то, что «“индивидуалистический” (точнее, индивидуальный, личный в проявлении), хотя и присущий всему человеческому роду»[[96]](#footnote-97), театральный инстинкт имел у Евреинова «отнюдь не социологический, а феноменологический смысл»[[97]](#footnote-98). Что не исключало социально-прикладного его использования, вполне соотносимого с духом пореволюционной эпохи. В 1920 году Евреинов приходит к идее *театротерапии*. Она берет начало от провозглашенной в «Театре для себя» театрократии, предполагающей «возможность и даже необходимость использования театра в жизни»[[98]](#footnote-99). Отныне «театр может помочь преодолеть любую немощь, болезнь, физические или душевные страдания, причем он исцеляет как актера, так и зрителя»[[99]](#footnote-100). Театротерапевтическая утилитаризация театра представляет собой новую «редакцию» театра реального воздействия. Если театр патомимов — это болезнь, «театр как эшафот» — разгул кровавых инстинктов толпы, то театротерапия — комплекс позитивных театральных мер, врачующих преображением (самовнушением, мысленным вживанием в образ другого). «Лев Толстой, изнемогая, придерживался принципа “превозможения болезни” и достигал почти всегда прекрасных результатов. Но что такое подобное “превозможение”, как не мысленное преображение себя, больного, в здорового, со всеми вытекающими для здорового возможностями!»[[100]](#footnote-101)

{42} К театротерапии вела и евреиновская концепция катарсиса, впервые изложенная в «Театре для себя». В 1920 году он делает интересную «оговорку», определяя катарсис как «очищение *от* страстей, страха и сострадания (курсив мой. — *Т. Д*.)»[[101]](#footnote-102). Там, где у Аристотеля душа зрителя проходит через «страх и сострадание», очищаясь ими, евреиновский катарсис освобождает от них.

Практическое применение метода театротерапии Евреинов излагает в брошюре «О новой маске (Автобиореконструктивной)» (1921), описывающей реальный случай в 13‑й Трудовой школе, где группа учеников под руководством преподавателя Н. П. Ижевского осуществила театральную «реконструкцию» собственного любовного многоугольника, избавившись тем самым от «негативного влияния страстей». Евреинов стремится доказать, что не только профессиональный актер может стать своего рода знахарем-целителем — самодеятельный спектакль способен оказаться «заговором», которым лечат не зубы, а душу зрителя. Любой потенциальный «пациент» способен сделаться «психотерапевтом для себя», оказывающим себе врачебные услуги.

Автобиореконструктивный метод Евреинова близок психодраме Я. Л. Морено, примерно в те же годы получившей распространение на Западе и предполагавшей лечение «пациента» «в коллективном действии и непосредственном переживании человеком реальных чувств, мыслей, идей, своего восприятия мира в условном пространстве сцены»[[102]](#footnote-103). Подобно театральному инстинкту Евреинова, «ролевая гибкость», присущая любому человеку, понимается Морено как способность «перестраивать и переделывать события своей жизни, как если бы они были драматическими ситуациями, а он — драматургом»[[103]](#footnote-104).

«Театр у животных» (1923) — логическое завершение экспансии театральности. Евреинов окончательно снимает антагонизм Театра и Природы. В «Театре для себя» театральность {43} захватила все сферы жизни человека (вплоть до половой). А. Р. Кугель обозначил это свойство Евреинова-мыслителя как «теоретический театральный империализм», предупреждая, что «такое безмерное распространение понятия “театр” является, в сущности, также своего рода “отрицанием театра”»[[104]](#footnote-105). Теперь Евреинов сделал прививку театральностью растительному и животному царствам. Подобно тому, как Бергсон положил в основу эволюционного процесса исходящий от воли «жизненный порыв», опровергающий «порядок инерции и автоматизма»[[105]](#footnote-106) (равно присущий материи и интеллекту), Евреинов поместил в основу эволюции «театральный инстинкт».

Но *театральность как биологическая категория* не перечеркивала элитарность преображения «актера для себя». Одно дело — неодолимая духовная потребность в свободе и творчестве. Другое — свойство растительного или животного организма. Скорее уж природу он пытается одухотворить, приравнивая мимикрию в ботанико-зоологической сфере к мимесису. Театральность природы характеризуется в терминах, ранее примененных к антропологической сфере. Природе приписываются человеческие свойства и потребности. «… Мы видим не только “маскарад”, не просто “маску”… а подлинную *роль* у каждого из этих бессознательных актеров-растений, — роль совершенно определенного *образа*, необходимого в *драме* их беззащитной, казалось бы, жизни! Эта “драма” — почти неподвижная, мудрая *пантомима*, где все актеры своей строго согласованной *игрой* достигают эффекта *декорации*, от *мастерства* которой зависит не жалкий успех балаганных фигляров, а сама жизнь…»[[106]](#footnote-107).

Прикладной мимесис растений как парадокс борьбы за выживание — только нижняя ступень театральности в природе. «Другое дело, разумеется, явление *сознательного*, так сказать, “театра” в природе, явления активного миметизма, *произвольного* пользования инстинктом подражания, проблема драматических игр у животных… (курсив мой. — *Т. Д.*)»[[107]](#footnote-108). {44} Чем меньше животное пользуется мимикрией, «тем более смышленым в имитационно-драматическом отношении оно является»[[108]](#footnote-109). То есть высшие животные используют театральность почти сознательно. Во многих случаях — ради собственного удовольствия. Так же, как и человек, животное способно на добровольный, сознательный самообман, который и есть залог наивысшего наслаждения от игры. Посредством воображения животное способно одушевить неживой предмет, создавая для себя «объект иллюзии» (игра собаки с костью) и получая таким образом радость художественного свойства.

«Театр у животных есть первейшая зачаточная форма искусства»[[109]](#footnote-110), — делает вывод Евреинов. Игра (воля к театру) — первотолчок к эволюции. Игра делает из животного — человека. «*Человек, как непрестанно лицедействующее социальное животное, действительно должен иметь своим ближайшим предком обезьяну… <…> От бессознательной маски* (мимикрии) к сознательному лицедейству — таков *путь от животного к человеку*»[[110]](#footnote-111).

Бергсон писал: «… если бы мы рассматривали эволюцию жизни в целом, то нашему вниманию предстала бы самопроизвольность ее движения и непредвиденность ее актов»[[111]](#footnote-112). Евреиновская «театральность» у высших животных — ради радости самопреображения и радости погружения в иллюзию — за пределами логики и целесообразности. Театр у животных по-настоящему становится театром тогда, когда приобретает игровой, несерьезный, дурашливый вид. В теории Евреинова видимая исчерпанность театра как искусства, констатированная «Театром у животных», знаменует возвращение автора к театру как искусству, театру как игре.

# **{****45}** Глава 2. Театральность в драматургии Евреинова

Драматургическое наследие Николая Евреинова обширно и разнообразно. Он автор сорока трех пьес (из них двадцать пять опубликованы), увидевших свет в 1900 – 1940‑е годы. Также известны семь киносценариев (три опубликованы). Одна из первых дошедших до нас пьес — «Болваны, кумирские боги» — была написана в 1900 году. Последние — «Партбилет коммуниста» и «Граждане второго сорта» — датированы серединой 1940‑х.

Вне зависимости от формы и повода, по которому создавались пьесы, предмет большинства из них — искусство театра на сцене и в жизни, герои — «люди, которые играют роли». Композиция зачастую строится по принципу «театра в театре». Так, действующими лицами пьес, написанных для средневекового цикла Старинного театра, являются актеры, разыгрывающие уличное представление («Ярмарка на Индикт Святого Дениса») и полулитургическую драму («Три волхва»), а также их зрители. Главная героиня «Бабушки» — реальное лицо, современница Евреинова, актриса Александринского театра Варвара Петровна Стрельская. В арлекинаде «Веселая смерть» действуют персонажи традиционной комедии масок. В «пародиях», «буффонадах» и «стилизациях», вошедших в репертуар «Кривого зеркала», объект насмешки — формы, стили, жанры современной сцены. Предмет множества прочих — бытовое лицедейство за пределами театральной сцены. Но лишь некоторые драматургические опыты Евреинова напрямую затрагивают проблему театральности.

Для Евреинова драматургия никогда не была «лабораторией». Пьесы обычно создавались «по случаю», как рабочий {46} материал для сцены. Но есть ряд особых пьес, пьес-трактатов, в которых теоретическое начало превалирует над художественным. Это, в первую очередь, трилогия «Двойной театр», куда вошли «Самое главное», «Корабль праведных» и «Театр вечной войны». Условно эти пьесы можно назвать «теоретическими».

Среди прочих пьес Евреинова выделяются «экспериментальные», а именно монодрамы «Представление любви» и «В кулисах души». Театральность, понимавшаяся Евреиновым как преображение (то есть психофизический процесс, затрагивающий душу не столько актера, сколько зрителя), нашла в монодраме оригинальную драматургическую форму, преображению способствующую. Если в «теоретических» пьесах Евреинова театральность выведена как своего рода действующее лицо, то в его монодрамах она предстает в качестве формального художественного механизма.

## Уроки «Красивого деспота»

«Красивый деспот» (1905) затрагивает проблему театральности еще до ее теоретического оформления, тем самым предвосхищая статью «Апология театральности» (1908). Поставленный в 1906 году в Малом театре Литературно-художественного общества (Санкт-Петербург), «Красивый деспот» предваряет ряд «теоретических» пьес 1920‑х — «Самое главное», «Корабль праведных» и «Театр вечной войны».

У пьесы предельно подробная экспозиция: автор обстоятельно знакомит нас с жизненным укладом возникшего посреди реалий 1904 года мирного, сказочного оазиса, все обитатели которого живут по законам года 1808‑го. Место действия — старинная дворянская усадьба, герои — Барин (хозяин поместья) и его челядь. Первая ремарка (да и вся экспозиция) любовно описывает место действия. Здесь и «большая комната в стиле Людовика XIV», и старинные книги и журналы, и «часы из севрского фарфора»[[112]](#footnote-113), и попугай в кольце, {47} и клавесин, и старая арфа, и гобелены старых мастеров. Столь же обстоятельно Евреинов вводит читателя в мирный быт помещика, его наложниц и прислуги. Сибаритствующий Барин (гусар в отставке) и его нежная Подруга коротают время за разговорами о псовой охоте и здоровье любимой гончей, забавляются с Шутом, требуют позвать к себе деревенскую Колдунью и затем жестоко издеваются над ней.

Оказывается, все обитатели усадьбы живут в начале XX века и только играют роли, «сшитые», подобно их костюмам, по меркам 1808 года. За исключением разве что похожего на Фирса старого камердинера, наконец-то обретшего потерянный рай в этой реконструированной модели крепостничества. Некую сумятицу в идиллическую картину вносит весть о приезде гостя из Петербурга — Товарища барина по «прошлой» жизни. Но герой решает не прерывать игру. Этот визит и раскроет нам, какие «роли» Барин, Подруга и Горничная играли в прошлой жизни и почему они решили предпринять театрализованное путешествие во времени с билетом в один конец. Барин, до того как погрузиться в «крепостнический рай», был «прогрессистом», социалистом и главным сотрудником журнала «Рычаг», писавшим под псевдонимом «Добрый Сеятель». В румяной горничной Товарищ барина узнает баронессу Нордман, феминистку, пламенного борца за права женщин. Она долго и с удовольствием мистифицирует Товарища примерно такими разговорами:

Товарищ барина. Ну, ты! Ты не знаешь, что такое железная дорога?

Горничная. И не слыхивала. Что ж, она обита железом или опилками посыпана железными?[[113]](#footnote-114)

После того как Барин «открывает карты», пьеса принимает форму интеллектуальной дискуссии. Причем львиную долю читательского интереса присваивает изысканная — красноречивая и ироничная — риторика Барина, а не плоские, трафаретные выпады его оппонента. Последнему придется выслушать от социалиста-расстриги пламенную речь о прелестях {48} несвободы и неравенства. «Разумеется, “свобода всех” — сущий вздор; ваша “свобода всех и каждого” — это “зависимость каждого от всех”»[[114]](#footnote-115). А также гневную отповедь в адрес современной культуры. «Неужели ты не замечаешь, как она эта “современная культура” убивает красоту! Неужели ты спокойно можешь наблюдать, как она предпочитает деловитость речи ее образности, бесцветный костюм — живописному, как она стремится уничтожить церемонии, визиты, предания! <…> Равенство некрасиво, пора, наконец, в этом сознаться! Где мускулистые, дрожащие рабы? Где нежные, спокойные хозяева? Где робкие рабыни, омывающие ноги капризного деспота?! <…> Ах, разве произвол не прекрасен?»[[115]](#footnote-116) В качестве наглядного аргумента Барин представляет бывшую баронессу Нордман, бежавшую в его усадьбу от равенства полов. «И как страстно душа ее хотела трепетать перед мужской силой! <…> Она искала своего похитителя, насильника, своего господина. <…> Она мерзла в объятиях своего мозгляка, который пищал ей так много и так убедительно о прелести свободной любви»[[116]](#footnote-117).

Последний удар апологету прогресса наносит andante cantabile Моцарта в исполнении Подруги Барина, заставляющее того залиться слезами блаженства, и «танец на сердитой дорожке», который под занавес танцует Груша — бывшая баронесса Нордман.

Н. Ф. Мамедова в статье «Н. Евреинов и Ф. Ницше» справедливо замечает, что в «Красивом деспоте» пересеклись ницшеанские и уайльдовские мотивы. «Иллюзорность моральных оценок — одна из точек соприкосновения драматурга и философа. В духе Ницше Евреинов открыто заявляет: “Вы можете обо мне все что угодно думать, но между состраданием и осмеянием там, где имеется повод и к тому, и к другому, я решительно склоняюсь в сторону последнего, верный нраву своих задорных и веселых предков”»[[117]](#footnote-118). Действительно, Барин {49} и его челядь ведут довольно жестокую игру, попирающую моральные нормы XX века. Деревенскую старуху здесь дразнят горящей лучиной, а в шутах ходит настоящий деревенский дурачок и гермафродит. Быт Красивого деспота — живая иллюстрация к «Веселой науке» Ницше. Красивый деспот занимается не чем иным, как оправданием своей жизни в качестве «эстетического феномена». Однако «… евреиновский герой и немецкий философ приходят к прямо противоположным выводам. Ницше призывал освободиться от общепринятых представлений “знаков прошлого”. <…> А Красивый деспот избрал “забаву, игру”… Ницше утверждает необходимость создания сверхчеловеческих ценностей. Центральной идеей театральной концепции Евреинова станет идея игрового преображения жизни»[[118]](#footnote-119). К тому же герой-одиночка, противопоставивший себя обществу, этакая персонифицированная «играющая воля», — едва ли не «общее место» в русской культуре начала XX века. Более продуктивным представляется сопоставление «Красивого деспота» с программными статьями Уайльда «Эстетический манифест» и «Упадок лжи» (1891).

«Красивый деспот», как ничто другое, напоминает принявший драматическую форму и полемически напряженный спор между Сайрилом и Вивиэном («Упадок лжи»). С той только разницей, что Барин и Товарищ барина спорят не о законах искусства, а о законах жизни. Уайльд в качестве антиномий выводит сначала природу и искусство, затем — искусство реалистическое (подражающее жизни) и условное («фантазийное»). Евреиновский герой — прекрасное прошлое и невзрачное настоящее. Однако характер их рассуждений весьма схож. «В этих пьесах персонажи говорят друг с другом на сцене в точности так, как говорили бы, уйдя с нее после спектакля; они не знают ни вдохновения, ни пафоса; позаимствованные прямиком из действительности, они несут на себе всю ее вульгарность… в них распознаются походка, манеры, костюмы, акцент самых заурядных людей, и обратить на них внимание {50} столь же мудрено, как на пассажиров вагона третьего класса»[[119]](#footnote-120). Вивиэн отмечает упадок выдумки и фантазии в современном искусстве, Барин — в современной жизни.

Современность не удовлетворяет эстетическим критериям как уайльдовского героя, так и евреиновского. Правда, на первый взгляд Евреинов и его alter ego в своих «парадоксах» заходят не так далеко, как Уайльд и его герой. «… Жизнь, эта бедная, предсказуемая, неинтересная человеческая жизнь, устав саму себя повторять, на радость Герберту Спенсеру, высокоученым историкам и составителям статистических таблиц, робко последует за ним (искусством. — *Т. Д*.) и попытается… воссоздать какие-то из чудес, о коих оно повествует»[[120]](#footnote-121). Таким образом, Уайльд устами Вивиэна говорит о том, что жизнь заимствует у литературы и изобразительного искусства оригинальные образы и формы. Евреиновские герои заимствуют образы у прошлой жизни, разыгрывая «историческую пьесу», взяв за образец уклад далеких предков и эстетизируя его, подобно прерафаэлитам или «мирискусникам».

И в «Красивом деспоте», и в статье «Апология театральности» Евреинов выступает как пропагандист «эстетической театральности», преобразующей окружающую действительность по законам красоты. Идеализированное прошлое рассматривается как «искусство жить красиво», предок-гусар — эффектная, достойная подражания роль. Прошлое «эстетизируется» — но не на картине («мирискусники») и не на сцене (Старинный театр), а в стилизации образа жизни, возведенной в ранг искусства. Для Евреинова, написавшего пьесу шестнадцать лет спустя после того, как увидело свет эссе Уайльда, и, несомненно, знакомого с ним, утверждение, что жизнь строится по законам искусства — уже данность. На раннем этапе творчества для него «театрализация» и «эстетизация», иллюзия и художественное произведение — пока еще явления одного порядка. Евреинов признает: иллюзия не вечна, рано или поздно жестокая и уродливая действительность разрушит границы «реконструированного» Красивым деспотом мира: «… мы промотали {51} самое ценное из того, что нам досталось в наследство от предков: достоверное знание и стойкую мораль»[[121]](#footnote-122), поэтому все что остается человеку — цепляться из последних сил за «позы», «фразы» и «красивые пестрые платья». Это аристократическая театральность «избранного», где главному лицедею для того, чтобы быть свободным, чтобы сохранить индивидуальность, приходится изолировать себя от мира.

Свобода и красота — два основания, на которых во второй половине 1900‑х годов Евреинов строит свою философию театра (приравнивая одно к другому). В «Красивом деспоте» он выступает провозвестником такой театральности, «каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности — легко, радостно и всенепременно»[[122]](#footnote-123). «Апология театральности» (1908) еще не написана, Старинный театр (1907) еще не придуман, но уже в «Красивом деспоте» Евреинов показывает, что возможен иной — внесценический — «театр для себя».

Сюжет «Красивого деспота» напоминает сюжет «Генриха IV» (1922) Луиджи Пиранделло. Главного героя этой пьесы, итальянского аристократа, подобно Красивому деспоту вот уже двадцать лет живущего в театрализованном Средневековье под именем короля Генриха IV, окружающие считают сумасшедшим. Заранее оговорим: ранняя пьеса Евреинова и созданный на пике творчества трагифарс Пиранделло едва ли сопоставимы в художественном отношении. И если в «Красивом деспоте» «театральность» Евреинова манифестируется скорее «на словах», то у Пиранделло она пронизывает все структурные уровни трагифарса. Несчастный «Генрих» сначала действительно сходит с ума — после падения с лошади, предательства друга и возлюбленной. Когда же к нему возвращается разум, он еще восемь лет морочит окружающим головы средневековым «театром для других». Герой Евреинова делает сознательный выбор изначально: «И я ушел от этой действительности, ушел, чтобы в красивом безумии дать исход своему {52} отчаянью»[[123]](#footnote-124). Предпосылки так называемого «безумия», если они и были, Евреинов оставляет «за кадром». Они — интеллектуально-умозрительные, а не драматические.

Герой «Генриха IV», насильственно отчужденный от реальности, стремится взять реванш у этой реальности! Но, с другой стороны, личина Генриха свободно выбрана героем. С ее помощью он «попытался компенсировать свободой воображения отнятую у него возможность быть самим собой»[[124]](#footnote-125). Защитная маска Генриха неожиданно открывает недоступную ему ранее свободу самовыражения. Любопытно, что за стенами театрализованного Генрихом Средневековья царит то же самое, что пятнадцатью годами раньше проклинал Красивый деспот, — «современная культура», с ее несвободой, обезличенностью, унылым маскарадом обыденности. Так что «стоит ли сбрасывать красочную маскарадную одежду, чтобы переодеваться в повседневный костюм и “во фраке и в белом воротничке” отправляться на ежедневный маскарад в какой-нибудь “клуб”, где те же “шуты! шуты! шуты!”… каждый день, каждую минуту требуют, чтобы другие были такими, как они хотят, и полагают, что “это не насилие”»[[125]](#footnote-126), — считает герой «Генриха IV». Отличие заключается в том, что Пиранделло наиболее ненавистна лживость этой культуры, а Евреинову — ее уродство.

В пьесе Пиранделло два «маскарада» — безумца Генриха и явившихся к нему обывателей. Два мира — реальный и театрализованный — взаимопроникают; персонажи, «естественные» и костюмированные, перемешиваются. Явившиеся из внешнего мира во дворец Генриха для того, чтобы манипулировать «безумцем», вынуждены прибегнуть к средневековому маскараду. У Евреинова Товарищ барина — только гость, пассивный свидетель театрализации жизни. Герои, как идеологические оппоненты, также остаются каждый при своем мнении (хотя уверенность последнего и поколеблена чарами «реконструкции»). Барин, как настоящий герой интеллектуальной драмы, совершает свободный выбор, исходя из собственных убеждений. Если Пиранделло размывает грань между «разумным» {53} и «безумным», «искусственным» и «натуральным», то «театральность» «Красивого деспота» подается в качестве изысканной ширмы, с помощью которой заслоняются от неприглядной действительности. Иллюзия здесь вполне сознательна и потому — хрупка. Если она (вместе с музыкой Моцарта) способна исторгнуть слезы у Товарища барина, то ни сам Барин, ни его Подруга, ни Горничная не настолько подвластны ее чарам, чтобы забыть, что мир, их окружающий, — только реконструкция. Эстетическая реконструкция не способна преобразить их существо, перенести их в начало XIX века.

Герой Пиранделло после встречи с участниками давней трагедии вынужден остаться в своем «театрализованном» мире в образе сумасшедшего Генриха, один, в компании наемников. «В финале зритель проживает катастрофу протагониста, не сумевшего сохранить духовную независимость. Жизнь, от порочности которой он бежал, заставляет его совершить преступление. <…> Теперь Генриху уже нельзя “выйти на улицу”, ибо все “исподтишка”, будут “показывать на него пальцем”, как на сумасшедшего. Маска порабощает его навсегда»[[126]](#footnote-127). То, что в системе ценностей Пиранделло является трагическим поражением, Евреинов посчитал бы настоящей победой. По Евреинову, маска безумия дарует герою не только свободу (в том числе и заколоть своего давнего обидчика, так как для безумцев не писаны законы социума), но и прорыв к подлинному существу человека. Ибо в порабощении ролью, срастании личности с маской и, тем самым, окончательном преображении для Евреинова — залог обретения подлинной свободы. Его «Генрих» был бы не пленником маски, но самовластным государем своего театрализованного королевства.

Пьесы Пиранделло конца 1910‑х – начала 1920‑х годов М. М. Молодцова связывает с понятием «обнаженная маска», выражающим «такое состояние распада личности, при котором самой личности уже нет»[[127]](#footnote-128), «страдание человека, утратившего себя»[[128]](#footnote-129). Однако в отношении Генриха IV это понятие уже не работает. Этот персонаж — личность (с большой буквы), {54} обретшая себя через страдание и через игру (трагический «театр для себя»). Последнее и роднит его с героем Евреинова.

Деятельность Евреинова-драматурга в 1905 – 1917 годы гораздо больше сопряжена с непосредственной сценической практикой, нежели с теорией. Он пишет пьесы по конкретному поводу и для конкретных театров — и тут же ставит их: в Старинном театре, в Веселом театре для пожилых детей, в «Кривом зеркале». Их композиция часто строится по принципу «театра в театре». Это может быть кукольное представление, разыгранное на площади средневекового города («Ярмарка на индикт Святого Дениса» — неосуществленная постановка средневекового цикла) или полулитургическая драма на ступенях церковной паперти («Три волхва»). Причем театральность средневекового зрителя, эмоционально подвижного и чрезвычайно отзывчивого как к наивным бурлескам кукольников, так и к «примитиву» священнослужителей, занимает Евреинова куда больше, чем старинный театр «как таковой».

Одна из ранних пьес Евреинова — «Бабушка» (Александринский театр, 1907) — программная в этом отношении. Здесь в качестве главного действующего лица Евреинов выводит на сцену — в образе самой себя — прославленную актрису Александринки Варвару Стрельскую. «Личностное» возводится в статус роли. Смелый замысел находит, однако, довольно бледное воплощение. Пьеса построена как своего рода диалог — «интервью», где в качестве «интервьюера» выступает актриса, представляющая Внучку Стрельской, а «интервьюируемой» — Бабушка — Стрельская. Диалог этот представляет собой чередование дежурно-восторженных реплик Внучки и подробно-обстоятельных ответов Бабушки, знакомящих зрителя с фактами артистической биографии Стрельской. Драматургический текст однороден: нет и намека на «мерцание» (перетекание, чередование) «актерского» и «личностного». Надо полагать, и спектакль-бенефис в Александринском театре был чем-то вроде творческой встречи с публикой, с той лишь разницей, что та «общалась» со своей любимицей опосредованно (через Внучку), а Стрельская «отвечала» на ее вопросы с помощью текста, сочиненного драматургом.

{55} Что касается деятельности Евреинова на посту главного режиссера театра «Кривое зеркало» (1910 – 1917), то объектом пародии в «Ревизоре», «Четвертой стене», «Школе этуалей», «Кухне смеха» становятся всевозможные театральные жанры и современные сценические эстетики (вплоть до шутливой «дискредитации» выдвинутого самим режиссером и драматургом монодраматического метода). Однако, несмотря на пародийную установку, нельзя сказать, что Евреинов (в том же «Ревизоре») подвергает эстетику Малого театра, МХТ, Крэга или Рейнхардта жесткой обструкции. Он скорее играет с театральными формами, пробует их на вкус. По-настоящему достается только натуралистическому театру (в духе описанного в «Театре как таковом» «театра трех сестер»). Действительность, не преображенную творческой волей художника, Евреинов по-прежнему не приемлет. Видимо, поэтому его наиболее остроумная, наиболее желчная буффонада «Четвертая стена» представляет собой пародию на «жизнеподобную» оперу. Начинается «Четвертая стена» с того, что тенор, исполнитель роли Фауста, по настоянию режиссера вынужден в костюме своего героя ночевать на сцене в обстановке средневековой алхимической лаборатории для пущего погружения в образ. А заканчивается тем, что не в меру прогрессивные режиссер и директор театра, устремленные к абсолютному жизненному и историческому правдоподобию, полностью устраняют из оперы Гуно музыку и текст, так что Фаусту остается только кряхтеть и кашлять (сообразно преклонному возрасту), изредка демонстрируя зрителям свою персону через узкое окошко «четвертой стены», в натуральную величину воздвигнутой на сцене.

## Маскарад жизни и его разоблачение в трилогии «Двойной театр»

Следующая пьеса Евреинова, где он попытался закрепить новейшие положения своей теории, появилась на свет только в 1920 году. Спустя почти десять лет в предисловии к пьесе {56} «Театр вечной войны» драматург отрекомендует «Самое главное» как первую часть трилогии «Двойной театр»: «Предметом этой трилогии взят один и тот же феномен *театра в самой жизни*, представленный лишь с различных точек зрения: I — с религиозно-нравственной (“Самое главное”), II — с политико-социальной (“Корабль праведных”), III — с житейско-философской (“Театр вечной войны”)»[[129]](#footnote-130).

Дистанция между «Красивым деспотом» и «Самым главным», между театрализацией жизни во имя красоты и театрализацией во имя пользы — гигантская. Между ними — преображение ради чистой радости преображения, восславленное в основных теоретических работах 1910‑х годов «Театр как таковой» и «Театр для себя». С идеями Пролеткульта и попыткой П. М. Керженцева поставить театральный инстинкт на коллективную основу конкретные теоретические и художественные разработки Евреинова конца 1910‑х – начала 1920‑х годов имеют мало общего. Не призывает Евреинов и к популярной в годы Октября реформе профессионального театра в «вагнерианском» духе; театр «возвышенный и монументальный, народный и героический», каким «только и мог быть театр победившей революции»[[130]](#footnote-131), его не интересует.

«Самое главное» Евреинова — пьеса не менее революционная, чем трактат Керженцева, это его «творческий театр», имеющий своей целью не пробуждение творческого инстинкта в массах, а преображение конкретной человеческой «единицы». Оставаясь аполитичным, Евреинов создал пьесу абсолютно в духе времени — об искусстве, которое обязано приносить пользу. Популяризация внеморального «театра для себя», бескорыстной радости преображения ради самого преображения уступила место восхвалению театра «во имя ближнего своего». В теории «Самому главному», как уже говорилось, сопутствовала идея *театротерапии* (1920), согласно которой театр призван исцелять любую немощь, как физическую, так и душевную, причем не только «пациента», но и самого «врача».

{57} Накануне премьеры «Самого главного» на сцене «Вольной комедии» Евреинов в журнале «Жизнь искусства» от лица Арлекина заявляет: «… основное moto моей пьесы — интимизация социализма через посредство искушенного в искусстве преображения актера»[[131]](#footnote-132). Разумеется, действие «для кого комедии, а для кого и драмы» могло бы происходить и в каком-нибудь благополучном 1912 году, ее герои — вполне банальные обыватели. И только фигуре главного героя — Параклета, выступающего поочередно под личинами Гадалки, доктора Фреголи, пластиночного фабриканта Шмита, меняющего маски Монаха и Арлекина, идеального лицедея, лишенного собственного лица, — Евреинов стремится придать «сверхчеловеческий», вневременной характер. В пьесе три сюжетные линии: загадочного многоженца-Параклета; актеров провинциального театра; обитателей меблированных комнат. Все три линии сходятся в затеянном Параклетом бале-маскараде, окончательно стирающем различия между мистическими и бытовыми персонажами, актерами-профессионалами и костюмированными обывателями.

В отдельной сцене, посвященной репетиции «Камо Грядеши» в провинциальном театре, Евреинов в очередной раз отдает дань критике профессионального театра. «Все пирующие увешаны венками из бумажных роз, производящих довольно жалкое впечатление. <…> Один-единственный “раб”, с волосатыми руками и неуклюжими движениями, обносит всех бутербродами, которые покоятся в ограниченном количестве на белом простом блюде»[[132]](#footnote-133). «Нерон» спорит о прибавке к жалованью, режиссер ругается с электриками, у бутафора рожает жена, костюм Марка Виниция сшит без учета разногабаритных фигур главного исполнителя и его дублера. А режиссер сопровождает игру актеров претенциозно-кустарными комментариями. Евреинов критикует профессиональный театр, театр — «публичный дом» начиная с 1908 года, и «Самое главное» не привносит в его нападки ничего нового. Критика корыстных и равнодушных к художественному результату актеров-мещан созвучна эпохе, отвергавшей буржуазный театр. {58} Однако в «Самом главном» речь идет не о чистом, «незаинтересованном» творчестве-искусстве, а о «терапевтическом», которое спасает и лечит.

Актеров-врачевателей Параклет выводит на сцену жизни не для решения масштабных жизнестроительных задач или коренных социальных реформ. Им предстоит преобразить иллюзией жизнь обывателя. Не обывателя «вообще», а конкретного человека с конкретным сердечным «недугом». В меблированных комнатах под видом новых жильцов трое комедиантов «инсценируют» чувства: Танцовщица-босоножка — к невзрачному Студенту с суицидальными наклонностями, Актер-любовник — к Лидочке-ремингтонистке, чахнущей в отсутствие любви. Комику предназначено скрашивать досуг пожилого Чиновника и очаровывать сварливую Классную даму. Сам же Параклет, дабы контролировать ситуацию, играет роль четвертого квартиранта — фабриканта пластинок Шмита.

Параклет выступает глашатаем новой нравственности — обман «подопытных» во их же благо и спасение не считается преступлением. Не случайно в его речах, облике, отношении к нему окружающих угадываются черты Мессии (изначально Евреинов намеревался назвать пьесу «Христос-Арлекин»). Здесь напрашивается сравнение с героем 1905 года: Красивый деспот превыше всего ставил произвол (собственную свободу), Параклет выдвигает новый «императив», имеющий целью сделать счастливыми окружающих. Но и тот, и другой искусно моделируют ситуацию, руководствуясь исключительно собственными представлениями о добре и зле. Прочие герои «Самого главного» еще более «статисты», нежели окружение Барина, которое все-таки знало правила игры.

В «Самом главном» мы имеем дело с умозрительной утопической конструкцией. С точки зрения обыденной человеческой логики (или эстетики реализма) ситуация, представленная в «Самом главном», абсолютно неправдоподобна. В глаза бросается и художественная эклектичность пьесы. В ней, как и во всех последующих «теоретических» драмах Евреинова, программно-теоретические реплики, вложенные в уста того или иного персонажа, символические аллюзии и атмосфера мистификаций, привносимая Параклетом, резко контрастируют {59} с подчеркнуто бытовой, подробной обстановкой, в которой живут и действуют персонажи.

Евреинов тщательно избегает драматизма. Малейший намек на драматическое напряжение последовательно снимается неправдоподобными психологическими реакциями и поступками героев или «чудесными совпадениями». Напомним, Босоножка и Любовник — не только актеры, но еще и супруги. Однако, несмотря на понятную ревность к «партнерам» (Ремингтонистке и Студенту) по сцене жизни, они доведут свои роли до конца. Более того, им приходится флиртовать и нежничать на глазах друг у друга! Сеанс разоблачения обманщиков, предпринятый обиженным Комиком, провалится, так как гипноз игры актеров окажется сильнее правды. Самоубийство Классной дамы не удастся по причине подмены опиума на безобидное успокоительное. А та из обманутых Параклетом жен, которая носит имя «Падшей», вместо того, чтобы наброситься на «афериста» с кулаками, упадет к его ногам, называя Спасителем. На что тот ответит совершенно в духе другого Спасителя: «Все к лучшему, Мария… Встань, я не Бог… <…> Может быть, тюрьма и в самом деле подходящее для меня место… — ведь там так много нуждаются в Параклете, то есть в советнике, помощнике, утешителе… Путь Параклета всегда на Голгофу… это в порядке вещей»[[133]](#footnote-134). Напыщенность символического уподобления «святого» многоженца Иисусу Христу вызывает не предусмотренный автором комический эффект.

В «Самом главном» метаморфоза, происходящая с «терапевтами», много важнее излечения «пациентов». Игра в «другого» — более совершенного — облагораживает, *преображает нравственно* души актеров. Разыгрывая «театр для других», они сами проходят курс театротерапии, проникаясь к своим подопечным чувством, которое можно определить как любовь-сострадание. «Игра» помогает Босоножке и Любовнику зажечь угасшую было любовь друг к другу и преодолеть в себе «мещанское», т. е. собственническое, эгоистическое начало.

{60} *Идея* исправления природы человека берет исток в культуре модерна. Только средством изживания в себе «инстинктивного», «эгоистического» Евреинов объявляет театр. В этом и заключается революционность пьесы, выдвинувшей новую нравственность и нового человека. «Роль создает характер человека порою так же, как человек, играя, создает характер роли. Через преображение — к *преобращению*. Измениться к лучшему — разве это не достаточная награда?»[[134]](#footnote-135) — таков итог эксперимента Параклета.

Важно то, что обывателя лечит не любитель, а «искушенный в преображении» профессиональный актер. Художественное исполнение обретает силу реального воздействия. Красота и добро совпадают (по Л. Н. Толстому), театральность приравнивается к религии. Театр (как искусство) и жизнь (как театр) полностью растворяются друг в друге. В сцене карнавала костюмированные «пациенты» и явившиеся на праздник актеры-профессионалы перемешиваются. Оставляя финал открытым, Евреинов от лица Параклета рекомендует нам (зрителям, читателям) жизнь как пьесу, которую можно дописать по собственному усмотрению, в любом жанре, поставить как угодно и сыграть в ней любую приглянувшуюся роль.

А. М. Эткинд называет эксперимент Параклета в отношении жильцов меблированных комнат тоталитарным: «Театротерапия здесь — не ветхий катарсис, а любительский тоталитарный проект и даже больше, техническое обоснование возможности психологической манипуляции»[[135]](#footnote-136). Подобная трактовка действий героя справедлива только в том случае, если пьесу рассматривать в контексте последующих исторических событий. От мысли об исправлении природы человека было уже недалеко до советской педагогики, где человек рассматривается как «пластичный материал, годный для творчества». «… Природа человека более не рассматривается как природа. Она рассматривается как культура — результат усилий человечества или его лучших представителей. <…> Природа становится объектом целенаправленных манипуляций»[[136]](#footnote-137). Спустя четыре года в работе {61} «Театр у животных» (1924) Евреинов, как мы помним, вообще снимет оппозицию «природа — культура», провозгласив творческое начало (инстинкт преображения) одним из исконных свойств фауны и флоры.

Театральные воззрения Евреинова и Пиранделло — благодатная почва для научных сопоставлений[[137]](#footnote-138). Да и сам Евреинов со свойственной ему ревнивостью не мог не чувствовать в Пиранделло опасного соперника, узурпировавшего его авторское право как «изобретателя» театральности. Самый поверхностный взгляд отметит сюжетное сходство между «Самым главным» и «Шестью персонажами в поисках автора». Однако эти пьесы гораздо легче противопоставить, чем обнаружить точки соприкосновения. «Шесть персонажей» — модернистское по форме произведение XX века, где «характер поступков героев, их способ воздействия на окружающих постоянно варьируется посредством перехода от рассказа к показу, от представления к переживанию, от наглядного примера к философскому рассуждению»[[138]](#footnote-139). А «художественная суть “Самого главного”, — как справедливо замечает исследователь творчества Пиранделло М. М. Молодцова, — основана на образности развлекательного театра, на технике внешней трансформации, свойственной, например, водевилю с переодеваниями»[[139]](#footnote-140).

Различие между пьесами в первую очередь мировоззренческое. В «Самом главном» театральность выведена в качестве панацеи от всех бед. «Шесть персонажей» рисует тупиковую ситуацию, основанную на трагическом несовпадении законов жизни и законов театра. Если сравнивать проблематику пьес, то налицо сходство по контрасту. Евреиновские персонажи-актеры покидают сцену профессионального театра, чтобы выступить на «сцене жизни». Успешно сыгранные в меблированных комнатах роли помогают выжить не только их обитателям, {62} сами наемники-лицедеи, как уже говорилось, преображаются нравственно. Смысл творчества утилитаризируется. Искусству отказано в художественной самоценности.

У Пиранделло, напротив, персонажи являются за кулисы театра, чтобы обрести воплощение. Внесценическая реальность здесь отсутствует как таковая. Персонажи — страдающие маски-страсти, — несмотря на подлинность своих страданий, могут самоосуществиться лишь с помощью театра, будучи воплощенными в качестве *художественных образов*. Но театр не способен предоставить им такую возможность. Пиранделло рисует безысходную ситуацию: в парадоксальном несоответствии оказываются «переменчивое естество актеров» и «незыблемая реальность персонажей», «мы хотим жить» и «финальное поражение театра, не способного дать им эту жизнь»[[140]](#footnote-141). Реальность ускользает. Но не только театр не в силах ухватить жизнь! Сами персонажи, которые «полагают, что показывают свою подлинную жизнь, на деле… играют мелодраматический спектакль»[[141]](#footnote-142). «Им [персонажам] кажется, что они говорят и действуют от своего собственного имени, а в действительности — от имени маски, которая к ним приросла»[[142]](#footnote-143).

Таким образом, «с театральной метафорой Пиранделло, в которой игра — художественная условность, позволяющая вскрыть драму “недополученной” жизни, а не жизнетворный инстинкт, помогающий избыть ее, у Евреинова нет ничего общего»[[143]](#footnote-144).

Существенно различаются и «лирические» герои Пиранделло и Евреинова. Евреиновский «человек играющий» ориентирован вовне, за пределы своего «я». Пиранделло — вглубь, к подлинному «я». Другое дело, что драматизм пьес итальянского драматурга высекается из невозможности героя вернуться к себе: «… герой пытается “вернуться к человеку”, стремится преодолеть в себе “отчужденного человека” и не в силах это сделать»[[144]](#footnote-145). Но и в том, и в другом случае речь идет о становлении {63} личности через игру, с помощью театра. Персонажи «Самого главного» хоть и не изменяются до неузнаваемости, но с помощью «добрых» ролей изживают эгоистические стремления. Шесть персонажей — своего рода фантомы, «отверженные», которые могут реализоваться, лишь будучи воплощенными в качестве художественных образов. Для «отверженного» Генриха IV игра — единственный способ сохранить себя. Сам многогранный страдательный образ короля-шута — результат игры-борьбы за выживание.

Вернемся к «Самому главному». Поставленная в 1921 году Н. В. Петровым на сцене петроградского театра «Вольная комедия» и в московском Драматическом театре (режиссер В. Г. Сахновский) пьеса имела общественный резонанс. Об этом свидетельствует, например, глава из книги А. Э. Беленсона «Искусственная жизнь» — «Самое главное о “Самом главном”», написанная в подражание гоголевскому «Театральному разъезду» и в юмористической форме описывающая реакцию разных слоев публики на постановку «Вольной комедии»[[145]](#footnote-146). Критики восприняли пьесу (именно пьесу, так как комментарии были обращены именно ей и вскользь затрагивали особенности режиссуры и актерского исполнения) довольно скептически. Как полагал П. А. Марков, в «Самом главном» Евреинов примерил на себя не идущую ему маску «философа-учителя». Но «можно ли принять незначительную философскую тезу евреиновской пьесы за несомненную правду, за авторскую исповедь? Не заключается ли единственный смысл евреиновской вещицы в той иронической улыбке, в которой автор конфузливо ищет примирения и своей философии, и той формы, в которую облечена пьеса? Потому что по задаче пьеса — попытка обосновать “философию”; по форме и по существу она — приятный, но чрезмерно растянутый и не очень удачно построенный “водевиль с переодеваниями”»[[146]](#footnote-147). В. Б. Шкловский в отзыве на спектакль куда более язвительно подметил несоответствие пафоса главной идеи пьесы и «пустячности» формы, в которую Евреинов облек эту идею. По {64} его словам, Евреинов-драматург — из тех теоретиков, «которые в произведениях искусства интересуются идеями, выводами, а не строем вещей»[[147]](#footnote-148). И потому «Самое главное» — это не что иное, как водевиль, где «взято что-то вроде “Жильца с третьего этажа” Джером Джерома, смешано с “Гастролями Рычалова”, прибавлен Христос с открыток…»[[148]](#footnote-149).

Несмотря на скепсис критиков, петроградский спектакль имел шумный успех. За один сезон «Самое главное» было сыграно более ста раз. Как утверждает Евреинов, на премьере публика вызывала актеров более двадцати раз. Феерический финал 4‑го акта: окончательное растворение театра в жизни, а жизни — в театре — был адекватно воплощен сценографией Ю. Анненкова. Если первые три акта были оформлены вполне натуралистично, в соответствии с ремарками драматурга, то в четвертом «карнавально-фантастическое превращение этих комнат… апофеоз превращения жизни в театр, требовали от декоратора большой игры воображения»[[149]](#footnote-150). Символом торжествующей пантеатральности стал ленточный, отливающий всеми цветами радуги занавес, «неожиданным взлетом преображающий бедную меблированную комнатку в волшебный зал»[[150]](#footnote-151). В финале «вся сцена заколыхалась в волнах ленточного моря. Влюбленная девушка закидала серпантином Пьеро, “любовно обвивая его эфемерными узами”. Серпантин перемешался с занавесом…»[[151]](#footnote-152)

Как вспоминал Анненков, в карнавальном финале премьерного спектакля случилось то, во что современному критику поверить почти невозможно. В ответ на призыв Режиссера (действующее лицо пьесы) к общим танцам, обращенный, конечно же, партнерам, «многие зрители кинулись по ступенькам на сцену и, в неудержимом порыве, слились в танце с костюмированными актерами — арлекинами, коломбинами, {65} римскими сенаторами, маркизами»[[152]](#footnote-153). Свидетельство Анненкова звучит, на сегодняшний взгляд, неправдоподобно. Необходим был определенный социально-политический контекст, чтобы «Самое главное» вызвало именно такой отклик, зазвучало в полную силу. Праздничный гимн театральности, сотворенный Евреиновым — Петровым — Анненковым, стал своего рода контрапунктом суровому, голодному 1921 году (премьера спектакля состоялась в феврале — месяце Кронштадтского восстания). На фоне масштабных исторических катаклизмов, безжалостных к личности, «Самое главное» говорило об интимном, индивидуальном преображении. Будучи утопией построения счастья в жизни отдельно взятого «маленького человека», пьеса Евреинова прозвучала жизнеутверждающе.

В середине 1920‑х годов «Самое главное» приносит Евреинову феноменальный, выходящий далеко за рамки эмигрантской среды, успех. Пьеса переводится на двадцать три языка. Под названиями «Комедия счастья», «Доктор Фреголи» и «Маскарад жизни» идет на сценах двадцати двух (как утверждает Евреинов в «Памятнике мимолетному»), двадцати шести (по свидетельству Анненкова) стран не только Европы, но и Америки. В Театре Луиджи Пиранделло «Самое главное» было представлено в один год с «Веселой смертью» Евреинова (1925). В Театре Шарля Дюллена «Ателье» (Париж, 1926) пьеса прошла около 250 раз. В 1927 году в венском Фолькстеатр ее ставит и выступает в заглавной роли Александр Моисси. Среди прочих — Театр Польский (Варшава, 1922), Национальный театр (Белград, 1924), Гилд Театр (Нью-Йорк, 1926), Королевский Фламандский Театр (Антверпен, 1930)[[153]](#footnote-154) и т. д. Евреинов ставит свою «самую главную» пьесу в 1935 году в Париже вместе с предприятием «Объединенные Русские Артисты». В этой постановке ремингтонистку-Лидочку сыграла Екатерина Рощина-Инсарова, для которой роль была специально «состарена». В роли Классной дамы блистала острохарактерная Евгения Скокан.

{66} Видимо, лекарство под названием «театральность» пришлось по вкусу Европе 1920‑х, эпохе, когда рефлексия театра по поводу самого себя была особенно сильна, эпохе, когда свои лучшие «театральные» драмы создавали Пиранделло и Мишель де Гельдерод… Не последнюю роль в популярности пьесы Евреинова сыграло само обаяние идеи всепобедительности театра. Последнее же эхо феноменального успеха «Самого главного» прозвучало в 1941 году, когда пьеса была экранизирована Марселем Л’Эрбье по сценарию Жана Кокто со знаменитым Мишелем Симоном в роли Параклета. На экраны фильм вышел только в 1942‑м. Как утверждала в своих воспоминаниях А. Кашина-Евреинова, все копии были утрачены.

Хотя Евреинов в 1938 году назвал «Корабль праведных» (1924) второй частью трилогии «Двойной театр», эта пьеса, строго говоря, не затрагивает тему «театра для себя» и «театра как такового». Вместо этого здесь получает развитие проблема взаимодействия природы и культуры. Построение государства-утопии, предпринятое главными героями, — не театральный эксперимент, а вариант жизнетворчества. За символическими образами-схемами «Прозванного безумцем» композитора маэстро Исая и танцовщицы Анны Рэвинг, «Прозванной мечтой», стоят Евреинов и его супруга Анна Кашина-Евреинова. «Корабль праведных» — последняя пьеса, написанная Евреиновым в России и проникнутая предчувствием расставания с Родиной. Намного важнее театральных мотивов в ней — ощущение отверженности на празднике «новой жизни».

«В “Корабле праведных” автор сердцем еще остается с теми, кто пытается преобразить жизнь, хотя общая мрачная тональность пьесы представляет резкий контраст в сравнении с ярким карнавалом “Самого Главного”»[[154]](#footnote-155). «Корабль праведных» — это параклетовский опыт счастливого «обмана жизни» наоборот. Те, кто хотели «обмануть жизнь», оказываются «обмануты ею».

Первое действие представляет собой развернутую экспозицию, знакомящую нас с главными героями и причинами, побудившими их отправиться в путь на корабле-государстве {67} «Анахорет». Место действия — пансионат на черноморском побережье Кавказа, время действия — «наши дни». Инициаторами бегства выступают маэстро Исай и Анна Рэвинг, разочаровавшиеся в способности сцены возвысить души зрителей и потому покидающие ее, чтобы на «корабле праведных» создать усовершенствованную модель жизни — «если жизнь обманчива, мы… вправе отплатить ей тем же», «обмануть ее, как и она нас обманывает»[[155]](#footnote-156). Евреинов конструирует ситуацию, отчасти знакомую по «Красивому деспоту» и «Самому главному». В первом случае главный герой превращал жизнь в произведение искусства. Во втором — персонажи-актеры несли свое искусство в жизнь. Здесь же на корабле-государстве собирается просто «компания хороших людей, то есть тех, кто изжил в себе звериные инстинкты», кто отчаялся «в борьбе с теми, кто еще не изжил их совсем»[[156]](#footnote-157), и потому решился на добровольную изоляцию.

Но в центре сюжета не Анна и Исай, а любовный треугольник, состоящий из Доктора Вэйса, его жены и ее возлюбленного, моряка Виталия. По мере развития действия выясняется, что «треугольник» искусственно сконструирован «обманутым» мужем Вайсом. А Виталий — только наемный «актер», приглашенный превозмогшим «инстинкт самца во имя высшей любви»[[157]](#footnote-158) мужем, чтобы любовью пробудить в болезненной Варваре Николаевне волю к жизни. В финале первого действия жена прозревает, раскаивается и, пораженная благородством жертвенной любви мужа, отправляется вместе с ним в путь на «корабле праведных».

Второе действие знакомит нас с буднями «Анахорета». Идеально организованная жизнь государства-утопии включает обязательную для всех трудовую деятельность и свободные занятия искусством. Молодежь увлечена подвижными играми с мячом на открытом воздухе. Капитан и Профессор евгеники — философским спором. Кроме того, у «анахоретов» есть собственный печатный орган. Мы застаем героев во время подготовки к празднику. После отплытия прошел год, {68} и граждане корабля-государства «пляской веселого Анахорета» готовятся чествовать вступление в «коммуну праведных» нового гражданина — ребенка супругов Вэйс. Несмотря на усилия Евреинова создать видимость полноценной жизни, эта идиллически безмятежная картина малоубедительна, как и любой другой «пастеризованный» продукт.

Идиллия Красивого деспота основывалась на эстетическом обмане. Параклет нес искусство в жизнь, используя высокохудожественную ложь во спасение жизней обыкновенных людей. На «корабле праведников» нет места никакому обману. Театр занимает строго отведенное ему место — на импровизированных подмостках, где под руководством Маэстро Исая актеры-любители разыгрывают пьесу на библейский сюжет — трагедию «Хам против Ноя».

Как знак грядущей катастрофы на корабле появляется тайком проникший туда Виталий.

Евреинов оставляет «за кадром» разрушительный процесс, который приводит к гибели «коммуны праведных». В третьем действии перед нами уже результаты коррозии добродетели. В символической системе «Корабля праведных» Виталий олицетворяет саму жизнь. И, как жизнь, он не может быть хорошим или плохим, нравственным или безнравственным. Причиной краха становится сама стерильная среда обитания, где нет места низким помыслам и страстям. «Не из-за чего бороться! нечего здесь делать! нечего здесь добиваться! Люди сами на себя наговаривают, лишь бы спастись поскорей от чертовой благодати, какую вы здесь развели, словно плесень!»[[158]](#footnote-159) Именно всеобщая добродетель провоцирует выплеск деструктивной энергии. Не будучи праведниками на самом деле, герои пьесы вынуждены притворяться. Профессор говорит: «Нельзя же все время быть в героических масках! Люди — везде люди!..»[[159]](#footnote-160) Виталий же выступает лишь катализатором всего негативного, что таилось в душах граждан анархической общины. Инстинкты, сдерживаемые в течение года, вырываются на свободу; природа мстит искусству.

{69} Граждане «коммуны праведных» пьянствуют, выясняют отношения при помощи грубой силы и всеми правдами-неправдами пытаются покинуть корабль. Юные гражданки ревнуют друг к другу красавца Виталия. Жена Доктора Вэйса упрекает Виталия в том, что он спас ее упавшего за борт мужа. Дочь капитана, в которой просыпаются торгашеские гены деда, готова после смерти отца прибрать к рукам «Анахорет». Как выясняется, к высокому идеалу всеобщего счастья без обмана и насилия стремились только Безумец и Прозванная мечтой.

Обнаруживаются и «костюмированные» персонажи. Борода Профессора евгеники скрывала известного журналиста, собиравшего на «Анахорете» материал для журнала «Nature». В костюмы матросов рядились психолог и социолог. Сам же корабль арендован с условием передачи в собственность коммуны лишь в том случае, если она докажет свою жизнеспособность. Таким образом, государство «Анахорет» оказывается фикцией, как бумажный кораблик из детства Капитана и Исая.

«Коммуна праведных» гибнет так же, как и построенная на самопожертвовании и благодарности любовь супругов Вэйсов. В финале все бывшие граждане «Анахорета» вслед за Виталием покидают корабль. Умирает капитан, не переживший насмешки судьбы. А потерпевшие поражение Исай и Анна, оставшись одни, поднимают паруса и уходят в море.

В «Корабле праведных» Евреинов сталкивает не жизнь «как она есть» и жизнь театрализованную, предельно эстетизированную («Красивый деспот»), не пошлое лицедейство театральных актеров и благородный театр «во имя ближнего своего», а жизнь с ее страстями, эгоизмом и неизбежной обманчивостью и ее нравственно усовершенствованную, утопическую модель, противоестественную для всех, кроме двух героев «не от мира сего». В отличие от «Красивого деспота» и «Самого главного», здесь нет главного героя, выполняющего функцию рупора авторских идей. Именно поэтому «Корабль праведных» не так идеологизирован, как рассмотренные выше пьесы. Анна и Исай — фантастические, лишенные не только бытовых, но и каких бы то ни было психологических черт фигуры, обобщенные образы художника и его музы, изъясняющихся преимущественно на языке танца и музыки. {70} Исая и его формального оппонента Виталия драматург не сводит в открытом диспуте. Ибо возможен ли диалог между «мечтой» и «жизнью»? Виталий оппонирует не Исаю, а всему образу жизни «коммуны праведных». Причем голос здравого смысла звучит едва ли не убедительнее, чем призыв мечты.

Предмет «Театра вечной войны» (1928) — театральность как инструмент достижения корыстных эгоистических целей. Как пишет исследователь драматургии Евреинова, «здесь на первый план выступает театрализация как орудие агрессии, использование феномена “спасительного” (когда-то) преображения в вечной войне всех против всех»[[160]](#footnote-161).

В самой густонаселенной пьесе Евреинова действует множество персонажей, образующих дуэты и трио, скрепленные тайными и явными, любовными и финансовыми интересами. Евреинов до финала оставляет читателя в неведении насчет истинной природы намерений, мотивов и чувств, которые они питают друг к другу. Евреиновская склонность к «теоретизированию» сочетается с жанровой полифонией. На разных отрезках действия пьеса приобретает оттенок то интеллектуальной драмы, то салонной комедии, то мелодрамы, а то и довольно брутального фарса.

Первое действие разворачивается в салоне некой г‑жи Дарьял, директрисы загадочного «Военно-театрального училища», где собирается пестрая компания — посмотреть на выступление сестры хозяйки, красавицы-танцовщицы и гипнотизерши Ю-Джен-Ли. Новичок здесь — Фабрикант мебели, которого, как и читателей, знакомят с прочими действующими лицами — Адвокатом, Духовным проповедником, Полковником, Князем — русским эмигрантом, Художником и т. д. Что характерно, у большинства персонажей нет имени — они представлены в качестве социальной функции, или, как выразился бы сам автор, роли. Есть один совсем бессловесный персонаж — «Соблазнительная девушка». Как и в других пьесах Евреинова, эти герои обмениваются многочисленными замечаниями-«цитатами» из его давних теоретических работ:

{71} Адвокат *(шутливо-заносчиво)*. Наполеон за исполнение роли «великого человека» был награжден короной императора.

Фабрикант мебели. За «исполнение роли»? А не за свой гений?

Адвокат. Если б его было достаточно, он бы не учился у актера Тальма[[161]](#footnote-162).

В пример приводятся и другие разновидности «театральности». Так, Проповедник, в автомобильной аварии лишившийся глаза и руки, — «живая реклама хирургического маскарада»[[162]](#footnote-163). Война — не что иное, как «искусство камуфляжа». Фабрикант мебели занимается промышленным производством мебели, искусно «замаскированной» под старинную. А г‑жа Дарьял, некогда талантливая драматическая актриса, но простодушная женщина, пережила глубокую личную драму, будучи обманута мужем. Поскольку «жизнь никогда не прощает пренебреженья к утвержденным ею маскам и искренность всегда *предает* тех, кто ей *предан*» и «лучше быть бездарностью на сцене, чем плохой актрисой в жизни»[[163]](#footnote-164). Вывод такой: все, кто продвинулся по карьерной лестнице и добился успеха в обществе, — добились его потому, что были хорошими актерами.

Эта житейская мораль поставлена г‑жой Дарьял в ее «Военно-театральном училище» на солидную педагогическую основу. Разоблачение «первой степени» наступает в финале первого акта, когда оказывается, что все собравшиеся на вечере только сдавали экзамен по актерскому мастерству, испытывая на «веру» одного-единственного зрителя — Фабриканта мебели. Каждый исполнял выбранную или назначенную учителями роль, направленную на достижение конкретной цели: Князь, выступая в роли благородного изгоя, выпрашивал деньги; Художник, демонстрируя картинки в духе «ню», собирал средства на фальшивую благотворительность; сверхчувствительная Девушка в черном соблазняла Учителя музыки (еще {72} одного случайного зрителя в этом театре); а переодетый в женщину Аспирант детектива (ученик) собирал информацию обо всех присутствующих.

Во втором акте комиссия (Ю-Джен-Ли, Профессор мимопластики, Проповедник и т. д.) во главе с директрисой выставляют оценки ученикам в зависимости от того, насколько играющему удалось достичь своей цели. Так, Профессор мимопластики демонстрирует Девушке в черном, как надо падать в обморок, чтобы не только вызвать жалость, но и привлечь мужчину с эстетической стороны. В итоге «отличники» получают работу. Князь — место приказчика на мебельной фабрике. Девушка в черном — «продавца-консультанта», под маской безутешной вдовы ей предстоит всучивать покупателям фальшиво-старинную мебель на даче Фабриканта.

В третьем акте мы узнаем, в какого рода отношениях состоят и чего добиваются друг от друга приподнявшие свои маски персонажи. Теперь уже скорее «учителя», чем «ученики». Действие переносится на дачу Фабриканта, где по наущению Директрисы Ю-Джен-Ли кокетничает с Сенатором (дабы добиться государственного статуса для Училища). Г‑жа Дарьял отправляет переодетого горничной Аспиранта следить за сестрой — чтобы та не переусердствовала в обольщении. Фабрикант добивается расположения Ю-Джен-Ли. Дочь Директрисы — Мэри — учит влюбленного в нее Учителя музыки «искусству видимости». А ее мать требует от сестры «разгипнотизовать» влюбленного в Ю-Джен-Ли Адвоката, ранее ухаживавшего за Мэри. И т. д. Здесь же намечается и противостояние не поддающегося ни гипнозу, ни обучению Учителя музыки и искренней по своей сути Мэри — их учителям.

Сеанс полного разоблачения происходит в четвертом действии, где ученики затевают «Bal demasque», иначе — вечер обнаженной правды. Однако для того, чтобы добиться искренности, Ю-Джен-Ли приходится прибегнуть к гипнозу. Тайными свидетелями его последствий становятся сама гипнотизерша, г‑жа Дарьял и Фабрикант. Местом действия — ободранный, лишенный «мишуры» мебельный склад, на «оголенных» героях — телесные трико. Сопоставление с празднично «костюмированной» бенгальскими огнями, китайскими фонариками {73} и масками commedia dell’arte обстановкой последнего акта «Самого главного» напрашивается само собой. Евреинов, как подлинный режиссер и драматург «театральности», иронично украшает драматическую кульминацию «Театра вечной войны» спецэффектами в виде грома, молний и завываний ветра.

Чем же грозит «абсолютная естественность»? Если Мэри всего-навсего признается в посещающем ее иногда безобидном желании видеть свою мать мертвой, то прочие ученики, лишившиеся социальных масок, попросту набрасываются друг на друга, обуянные кто — ненавистью, кто — похотью, а кто — и тем, и другим. Так художник признается: «Вы думаете, для чего я стал художником? <…> Для того, чтобы вращаться среди голых натурщиц… Зачем я стремлюсь к славе? <…> Чтобы легче побеждать женские сердца, так как для “знаменитости” это ничего не стоит»[[164]](#footnote-165). Князь-эмигрант обнаруживает пролетарское мировоззрение. Отдельный бурлескный номер — разоблачение Проповедника. Понося свою благодетельницу Дарьял, он в эксгибиционистском экстазе («Всем своим видом протестую я против правды!..»[[165]](#footnote-166)) вынимает глаз, «снимает парик с голого черепа», вынимает два ряда вставных зубов, отстегивает руку и т. д. А самый честный, не поддающийся обучению персонаж — Учитель музыки — оказывается профессиональным киноактером, выбравшим роль простодушного, чтобы покорить сердце Мэри.

Вопреки ожиданиям, в финале Евреинов не сосредоточивает внимание на последствиях разоблачения юной пары влюбленных. Ю-Джен-Ли с помощью гипноза стирает участникам сеанса воспоминания, возвращая их к исходному состоянию «маски». Личную драму опустошения переживает самая талантливая актриса и педагог «Военно-театрального училища» — Ю-Джен-Ли. Освободив от любовного гипноза не только Адвоката, но и себя, она уходит в мир опиумных видений — туда, где их любовь по-прежнему жива, где он — гордый властелин, {74} а она — кроткая наложница, «где робкие бабочки порхают вокруг пасти дракона!.. — в мир правды *желанной и несомненной*»[[166]](#footnote-167). Иллюзорный опиумный мир в романтических традициях парадоксально приравнивается к высшей правде и свободе. Наркотическая иллюзия не теряет остроты в сопоставлении ни с сознательным обманом, ни с «голой правдой».

В движении от «Самого главного» к поздним «Шагам Немезиды» А. Д. Сёмкин склонен усматривать идейную (идеологическую) эволюцию автора: от пламенной апологетики театрократии — к неприятию ее. «Восхищение спасительностью преображения жизни сменилось ужасом перед этим преображением»[[167]](#footnote-168). «Каждая пьеса (трилогии “Двойной театр”. — *Т. Д*.) может служить иллюстрацией определенного этапа этой эволюции евреиновского отношения к театру в жизни»[[168]](#footnote-169). Однако между «Шагами Немезиды» (1939) и «Театром вечной войны» (1928) куда большая эстетическая и мировоззренческая дистанция, чем между «Самым главным» (1919) и «Театром вечной войны».

Действительно, в третьей части трилогии «Двойной театр» благородная цель г‑жи Дарьял: «вооружить безоружных», «дать одинаковые шансы Добру в его борьбе со Злом»[[169]](#footnote-170) — оборачивается циничной необходимостью. «… Я лишний раз сегодня убедилась, насколько важно *воспитанье в театральных правилах жизни*!.. Искренность хороша у ангелов! А у скота, со звериной наследственностью, она просто *опасна* и отвратительна!»[[170]](#footnote-171) — резюмирует героиня.

Но вряд ли горечь, которая чувствуется в пьесе, означает разочарование ее идеолога в религии театральности. В «Театре вечной войны» Евреинов живописует только одну из разновидностей театральности и ее утилитарное применение. Не случайно в предисловии к изданию пьесы драматург классифицирует {75} разные виды театральности не по сферам действия, а по функциям. Фреголи в «Самом главном» руководствуется чисто альтруистическими побуждениями. Действия персонажей «Театра вечной войны» — надувательство, поставленное на крепкую профессиональную основу и поддержанное солидным капиталом. Евреинов выводит в пьесе скорее «театр для других», чем «театр для себя»; персонажей, которые играют по необходимости, а не ради *бескорыстной радости преображения*; ту театральность, с помощью которой скрывают безобразную натуру, а не ту, с помощью которой меняют себя или расширяют границы личности.

К началу 1930‑х годов тема театральности в творчестве Евреинова исчерпана. Однако он, как будто по инерции, продолжает «начинять» ею и поздние пьесы. Своего рода реплики теоретических наработок 1910‑х слышатся и во вполне коммерческой, ориентированной на массовый вкус пикантной комедии «Любовь под микроскопом» (1931), и в политической сатире «Шаги Немезиды» (1939). В первой знаменитый врач, профессор-скептик, «натуралист», рационалист Роберт Фор и его ассистентка Ольга Нордман изживают «средневековую», по их мнению, влюбленность друг в друга, театрализуя запретное чувство, примеряя на себя образы героев средневековой пасторали. Евреинов сгущает фарсовые краски: в сентиментальное воркование «рыцаря» и «пастушки» вклиниваются звонки пациентов, которые заставляют героев, выходя из роли, переключаться на клистиры и фурункулы. Сюжет «Любви под микроскопом» напоминает имевший место в действительности и описанный Евреиновым в брошюре «О новой маске (Автобиореконструктивной)» (1921) опыт учеников 13‑й Трудовой школы, с помощью театральной «реконструкции» чувств изживших негативные последствия любовного многоугольника (см. Главу 1). Теперь финал прямо противоположен. «Джинн» выпущен из бутылки: иррациональная любовная стихия рушит рациональную надстройку. В «Шагах Немезиды» невольным пропагандистом «театра для себя» выступает Ягода.

{76} Множество пьес идеолога театральности в том или ином ракурсе затрагивают проблемы театра — и «как такового», и «для *себя*». Однако парадокс состоит в том, что «теоретическая» драматургия Евреинова не является «*театральной*» в том смысле, в каком ею являются пьесы Луиджи Пиранделло, «Эскориал» и «Исход актера» Мишеля де Гельдерода, «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» Макса Фриша… Такое понятие, как игровая структура, неприменимо ни к «Красивому деспоту», ни к «Самому главному». В самых искусственных, смоделированных ситуациях Евреинов стремится сохранить верность бытовому правдоподобию. В том, как в «Самом главном» или «Театре вечной войны» перемешиваются, меняются местами театр и жизнь, отсутствует драматическая непроизвольность. «Лицедеи» Евреинова играют слишком сознательно, не столько *преображаясь*, сколько иллюстрируя игрой излюбленные теоретические тезисы автора. «Красивый деспот» и трилогия «Двойной театр» — своего рода вариант интеллектуальной драмы. «Теоретическая» драматургия Евреинова представляет собой пьесы-дискуссии, поединок «с открытым забралом» различных позиций и идеологий. В большинстве случаев победа остается за героем — alter ego автора. Риторичность, интеллектуализм, стремление вложить идею в уста персонажа выдают в Евреинове не столько драматурга, сколько теоретика в «маске» драматурга.

## Монодрама как механизм преображения

Идея монодрамы как оригинальной драматургической формы была сформулирована Евреиновым в 1908 году в докладе «Введение в монодраму» и занимает особое место в его творчестве. На протяжении жизни он создал две пьесы в монодраматическом духе — «Представление любви» и «В кулисах души», не раз пытался реализовать монодраму в сценической практике, к идее этой возвращался уже в 1930‑е годы, в контексте кинематографических открытий. Под монодрамой Евреинов понимал «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное {77} состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия»[[171]](#footnote-172). Зритель монодрамы призван переживать тот же комплекс эмоций, что и протагонист, погружаясь в представленные на сцене аберрации его сознания.

Какую сверхзадачу ставит Евреинов перед автором (режиссером?) монодрамы? «… Монодрама… разрешает одну из жгучих проблем современного театрального искусства, а именно проблему парализования, расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы»[[172]](#footnote-173). «Уничтожения» рампы и добивается монодрама посредством иллюзорного слияния «я» протагониста с «я» зрителя, которое, «как бы очутившись на сцене, т. е. на месте действия, потеряет из виду рампу, — она останется позади, т. е. уничтожится»[[173]](#footnote-174).

Может показаться, что Евреинов посредством монодрамы стремится к тому же, что и Мейерхольд, — к активизации зрительского восприятия, интенсификации творческого участия зрителя в сценическом действии. Более того, с помощью монодрамы Евреинов как будто пытается реализовать те же задачи, что ставили перед современным театром «теурги», — разрушить рампу и привлечь зрителя к участию в действии, хоть и не буквально, а эмоционально. Подобно Вячеславу Иванову, обратить *театр в реальную действенную силу*.

Действительно, «появление в контексте культуры Серебряного века идеи монодрамы и ее актуальность связаны с возвращением к синкретическим и мифологическим формам эстетической активности (по Евреинову, собственно пре‑эстетической…)»[[174]](#footnote-175). Но в вопросе, какого рода соучастие зрителя предполагается в представлении монодрамы, Евреинов абсолютно оригинален. Параллели, проводимые в современной {78} литературе между монодраматическим методом и символистским театром, весьма относительны[[175]](#footnote-176). Евреиновская идентификация «я» зрителя с «я» героя чужда как Федору Сологубу (на «Театр одной воли» которого принято ссылаться), так и Иванову, утверждавшему, что выделение на заре театра актера-протагониста, маски-личины (сквозь которую постепенно перестал сквозить лик божества) привело к профанации «священного лицедейства», где каждый участник действа причащался «божественного». Театр, в котором зритель сопереживает единичной личности, противоречит Театру, в котором личное растворяется в Сверхличном, где вместо сопереживания одному, через «разнуздание скрытой и скованной дионисийской стихии драматического действия»[[176]](#footnote-177) должна возникнуть новая духовная Общность (хоровое тело).

Что касается Сологуба, то сходство с ним — скорее формальное. У Сологуба творцом «субъективного» мира, который представлен на сцене, является Автор. Он здесь — полновластный Демиург, подчиняющий своей воле волю зрителя. Конкретная личность вообще не герой драмы Сологуба. «Я» в ней выступает не как «утверждающий свою волю активный исторический субъект, а в шопенгауэровском смысле свободный от воли субъект познания, интерес которого направлен на “суть мира”»[[177]](#footnote-178). Конкретная судьба, по Сологубу, не в силах отразить действие механизма мироздания. Потому-то на его сцене царит творческое «я» Автора, в котором, преломляясь, преображается в необходимое единство хаотический мир. Действующим в его драме является не герой, а его Рок.

Мироощущение Евреинова символистскому противоположно. В «монодраме» главенствует «Я», субъект. Все, что изображено на сцене, — объективация внутреннего мира героя. {79} Внимание зрителя сосредоточено на перипетиях его судьбы. «… На что опирается эстетическая мощь истинной драмы? — спрашивал Евреинов. И отвечал: — На сочувственное переживание происходящего на сцене»[[178]](#footnote-179). На первый взгляд, монодрама диктует зрителю тот же тип восприятия происходящего на сцене, что и психологический театр. Отличие в природе сценической образности, предлагаемой Евреиновым. На сцене разворачивается не реальный мир, а материализованный поток сознания протагониста, который не может быть выражен иначе, чем средствами фантасмагории.

Очевидно воздействие на концепцию монодрамы у Евреинова идей Анри Бергсона. Например, Бергсон отметил такое свойство человеческого восприятия окружающей действительности, которое можно назвать «кинематографизмом». Нашему восприятию действительности, считал он, свойственна «прерывистость», и поэтому сознание, воспринимая мир, «ограничивается мгновенными и потому неподвижными снимками с материальных процессов», в связи с чем из времени выделяются только «интересующие нас моменты, на которые мы только и обращаем внимание в его течении»[[179]](#footnote-180). И хотя у Евреинова, разумеется, отсутствует кинотерминология (монтаж, крупный план, затемнение), однако в изложении техники монодрамы он учитывает «кинематографизм» восприятия, т. е. избирательность сознания как героя, чей мир объективируется на сцене, так и зрителя, который подключается к нему.

«Наше переживание может сосредоточиваться только на одном предмете»[[180]](#footnote-181), поэтому во время монодраматического представления, по мысли Евреинова, следует светом выделять один объект (тот, что занимает мысли и чувства протагониста). В «Театре одной воли» сходный прием имеет другой смысл — светом подчеркивается «главное» с точки зрения Автора.

{80} Как считает Л. И. Тихвинская, в евреиновской «теоретической» монодраме «“театр как таковой” достиг того порога условности, за которым начинались уже пределы другого искусства», а именно кинематографа, чьи «средства гораздо более тесно связаны с техникой и оттого гибче в обращении с материалом действительности»[[181]](#footnote-182).

Несомненно, что при переносе на сцену монодрама требовала высокотехнического оснащения, не всегда доступного театру, современному Евреинову. Но кинематографичными были не столько выразительные средства монодрамы, сколько тот тип зрительского восприятия, которого добивался Евреинов. «Кинематографичен» особый, интимный тип связи, возникающей между сценой и залом. Именно кино с наибольшей легкостью удается включить механизм зрительской партипации — сопричастности зрителя экранной жизни героя, эмоционального отождествления с ним. Евреинов стремится удалить рампу и вместе с ней «границу между воспринимающим и воспринимаемым, удерживающую ситуацию субъективности, делающую объект (сценический. — *Т. Д*.) безопасным, пассивным»[[182]](#footnote-183). При киновосприятии экранный объект, внедряясь в сознание зрителя, становится *агрессивным*, а позиция зрителя — *пассивно-впитывающей*. Этим снимается момент отстранения, «искусственности» происходящего на сцене, и «мир видимостей становится нашим собственным миром», мы «не видим изображение, а впадаем в него»[[183]](#footnote-184).

А значит, механизм воздействия монодрамы и был той «аполлонической грезой», которую отвергали как Вячеслав Иванов, так и Всеволод Мейерхольд. В кино-театре монодрамы зритель должен был стать сновидцем, который смотрит чужой «сон». Вопреки мнению Евреинова, утверждавшего, что его метод способствует свободному сотворчеству зрителя, монодрама, напротив, служила погружению в состояние сродни «наркотическому» трансу, но с заданным извне сценарием.

Монодрама снимала проблему актера и актерского перевоплощения. Какая нужда в игре, в перевоплощении, если {81} внутренний мир героя объективирован (обналичен) на сцене, а действующим, перевоплощающимся и переживающим становится сам зритель? При этом сценическая реальность, явленная монодрамой, отнюдь не была слепком с жизни публики, как и герой вовсе не был копией среднестатистического зрителя партера. В монодраме зритель становился Гамлетом — *другим* (не я), преодолевая рамки собственной психологии. И в этом искания Евреинова пересекались с требованиями, предъявленными театру Вяч. Ивановым. Монодрама не просто снимала момент театрального «отстранения», она сближала театр «с античным Дионисовым действом, где “действователь” был в буквальном смысле один»[[184]](#footnote-185). Но это был отнюдь не Дионис — «умирающий и воскресающий бог, созерцающий собственные страсти глазами участников ритуала»[[185]](#footnote-186), а герой пьесы. Теурги стремились к преодолению индивидуальности, Евреинов утверждал ее, воплощенную в художественном образе.

Конечной целью монодрамы являлось разрушение псевдообъективной (по сути, мнимой) реальности и освобождение зрителя из «клетки» его психологии с целью его эмоциональной идентификации с «главным действующим». Зритель должен был стать «внутренним фактором драмы», «центром самого действия»[[186]](#footnote-187). Монодрама снимала «отчуждающий момент произведения искусства, которым можно только любоваться, созерцая его через барьер “художественности”»[[187]](#footnote-188).

Доклад «Введение в монодраму» был опубликован в 1909 году. Непосредственно к драматургическим опытам в области монодрамы Евреинов обратился в 1911 году, в бытность свою режиссером «Кривого зеркала». И действительно, наиболее подробно исследователи рассматривают этот аспект его творчества в связи со сценическими воплощениями монодрамы на сцене театра-кабаре. На самом же деле из пяти поставленных в «Кривом зеркале» в 1911 – 1915 годах монодрам только {82} одна — «В кулисах души» (1912) — принадлежит Евреинову. Автором четырех других был драматург Борис Гейер.

Монодраматический спектакль подразумевал развертывание на сцене особой среды — объективированной картины души. Сложность постановки монодрамы состояла в том, что этот материализованный поток сознания должен был быть выраженным в такой ударной форме, которая обладала бы поистине «магнетической» силой воздействия, способной вызвать у зрителя иллюзию соучастия, со-действия, ощущение, что сменяющие друг друга картины порождены его подсознанием.

Евреинов мог бы вызвать в зрителе ощущение потока сознания с помощью тех «кинематографических» приемов, о которых он писал во «Введении в монодраму». Но во всех пяти постановках «кулисы души» были представлены с помощью условно-театральных и по тому времени уже достаточно традиционных средств.

Не выполнялось и главное условие монодрамы: ни в «Воспоминаниях», ни в «Воде жизни», ни в пьесе «В кулисах души» не было «главного действующего», с которым мог бы идентифицировать себя зритель. В «Кривом зеркале» монодрама, отражавшая «множественность психологии», становилась «полидрамой»[[188]](#footnote-189). В «Воспоминаниях» картина вечеринки у бедной вдовы Крынкиной представала в четырехкратном преломлении памятью четырех ее участников. Причем объектом отображения становилась не природа человеческой памяти, а характер вспоминающего (мизантроп видел вечеринку похожей на поминки, пьяный скандалист «видел себя героем вечера, чьим остротам, тостам и экспромтам вся компания восторженно внимала»[[189]](#footnote-190)). По-настоящему реальность преображалась лишь в воспоминаниях погруженной в маразм старухи Крынкиной. В них прошлое рисовалось «как “рубище из дыр”, когда из тканей повыдергана соединительная клетчатка»[[190]](#footnote-191). Сквозь затуманенное сознание пожилого человека (сцена затягивалась кисеей) «выплывали отдельные эпизоды, в которых прошлое перемешалось с настоящим. <…> Сцена, погруженная {83} в полумрак, изредка озарялась яркой вспышкой света, означавшей неожиданное прояснение памяти. Из неразборчивого шепота вдруг отчетливо пробивались отдельные слова: “килька”, “варенье”, или вдруг голосом Спичкина целая фраза: “Я люблю, осчастливьте по гроб жизни”»[[191]](#footnote-192).

В «Что говорят — что думают» на сцене была вполне реалистическая картина быта генеральского семейства, подлинная природа взаимоотношений которого раскрывалась с помощью объективированных, озвученных внутренних монологов персонажей. Но «потоки сознания», написанные Гейером, ничем не отличались от нормальной человеческой речи, то есть представляли собой нарративные, причинно-следственные конструкции. Характер исполнения был вполне бытовым.

В «Воде жизни» перед зрителем разворачивались четыре стадии алкогольного опьянения и меняющаяся в зависимости от этого панорама кабачка, в котором заседала компания. Трансформация действительности в соответствии с характером содержания пьесы показывалась грубо-комическими средствами. Притом меняющиеся картины (от унылой забегаловки до роскошного дворца) по форме оставались реалистическими. Изменялась среда, а не угол зрения. Е. А. Зноско-Боровский, очевидно хорошо знакомый с монодраматической сверхзадачей — привлечением зрителя к участию в действии (и осознававший невозможность преодоления условности театрального восприятия), — дал иронический комментарий к спектаклю. «Вполне монодраматически представлено опьянение главных героев (последовательно меняется на сцене освещение, тут и там загораются какие-то огоньки…), чуть что не вызывая чаемое “монодраматургами” полное сопереживание зрителя, здесь именно — опьянение (со всеми его неприятными последствиями). Этим объясняется то шуточное… возражение монодраме, которое опасается слишком сильного и точного “сопереживания”, что может привести… к таким со стороны публики эксцессам, которые вряд ли уместны и желательны в драматическом театре»[[192]](#footnote-193).

{84} Постановки «Кривого зеркала» противоречили еще одному важному свойству монодрамы. Трансформация, искажение (преображение) «реального» облика мира в видении протагониста отрицало существование действительности как таковой. Монодрама призвана была показать иллюзорность, «кажимость» мира и невозможность его существования вне «я» главного действующего. С помощью монодрамы Евреинов в который раз доказывал, что слепок с действительности в театре невозможен. Но в спектаклях «Кривого зеркала» объективная реальность всегда давала о себе знать, присутствуя то в качестве пролога («Воспоминания»), то в качестве эпилога («Вода жизни»), то как визуальная параллель внутренним монологам героев («Что говорят — что думают»). Покачнувшуюся было «ось» восстанавливал в своих правах Рассказчик (Лектор). Кроме того, внутренние пейзажи души были недостаточно фантастичными, странными, экспрессионистскими и, как правило, статичными. Среда не субъективировалась, внутренний мир протагониста не материализовался. Деконструкция реальности в значительно большей мере удалась футуристам, в чьих поэтических монодрамах обнажились дискретность, алогизм, хаос мира; «за разъединением логического целого и связей… стояло ощущение разваливающейся на куски реальности, жизни, изжившей себя в прежних своих формах»[[193]](#footnote-194). В монодрамах «Кривого зеркала» торжествовала трезвая, усредненная «объективность»: «Мир иллюзорен, но из столкновения разного рода иллюзорностей слагается то среднее, объективное, житейское, чем мы живем, руководствуемся и мыслим»[[194]](#footnote-195).

Ближе всего к монодраме стоял «Сон» Гейера. «Действующий» в нем был один — бедный, невзрачный чиновник, персонаж в каком-то смысле гоголевский. После неудачного сватовства чиновнику снился сон, в котором трансформировались события прошедшего дня. Его сюжет разворачивался на глазах у зрителей. «Картины, как это бывает во сне, внезапно обрывались, подчиняясь бесконтрольной скачке сновидений, {85} прошлое вдвигалось в настоящее»[[195]](#footnote-196), «с помощью меняющегося освещения и системы тюлевых занавесей изображения представали то расплывчатыми, спутанными в бредовой беспорядочности, то вдруг, когда тюль в темноте резко взмывал вверх, — четкими, почти осязаемыми»[[196]](#footnote-197).

Очевидно, Гейеру и Евреинову во многом удалось почувствовать и воплотить абсурдную логику сна в череде бессмысленных, неожиданных, пугающих трансформаций-превращений. Сменяющие друг друга картины сновидения (невесты множились, теряя знакомый облик, герой видел себя без брюк в публичном месте, дрожащим «от страха, что его конфуз откроется»[[197]](#footnote-198), его ноги прилипали к полу, не давая убежать, и т. д.) были универсальными, узнаваемыми, общечеловеческими. Сюжет «Сна» представлял собой архетип, вне рамок индивидуального сознания. Как пьеса Гейера, так и спектакль Евреинова во многом явились «предтечей сюрреалистической эстетики в изображении ландшафтов подсознания»[[198]](#footnote-199). Критики, привычные к трактовке театром сна как «идеализированного видения действительности»[[199]](#footnote-200), сочли постановку излишне реалистической. Но эстетика сюрреализма как раз и заключалась в реалистичном изображении абсурдных комбинаций элементов действительности (соединении несоединимого) и бытовых «подменах».

«Сон» Гейера был представлен в один вечер (13 октября 1912 года) с монодрамой Евреинова «В кулисах души». И если американский театровед Л. Сенелик называет «Сон» предтечей сюрреалистической эстетики, то миниатюру «В кулисах души» можно счесть пародией как на психоанализ, так и на монодраму.

Вместо личности, которой можно было бы сопереживать, в монодраме «В кулисах души» были представлены целых три «я»: Я первое — эмоциональное (в виде восторженного богемного юноши), Я второе — рациональное (в виде ученого {86} сухаря-профессора), Я третье — подсознательное («в черной полумаске с чемоданом под рукою, спит на авансцене в позе уставшего путешественника»[[200]](#footnote-201)). Вместо души и ее «фантазмов» в качестве места действия фигурировал человеческий организм в анатомическом разрезе. «Над выпуклостью грудобрюшной преграды висит на аорте и верхней полой вене большое сердце, бьющееся от 55 до 125 раз в минуту, окруженное справа и слева портьерами легких, надувающихся от 14 до 18 раз в минуту. В заднике, представляющем собой позвоночник со спинными ребрами, — небольшой телефон желто-нервной окраски. От грудобрюшной преграды дрожат кверху палевые нити нервов»[[201]](#footnote-202) и т. д.

Конфликту двух «я», представлявших собою скорее персонифицированные понятия, наподобие тех, что действовали в средневековом моралите («грехи, добродетели, душевные силы, борющиеся между собою за обладание душою человека»[[202]](#footnote-203)), был придан сугубо фарсовый характер. Жена и любовница (кабаретная певичка) также представали дважды преломленными восприятием «рационального» и «эмоционального». Жена являлась как в образе добродетельной матроны с ребенком на руках, так и в виде визгливой растрепы в засаленном халате. Певичка — в образе игривой, соблазнительной красотки и вульгарной несвежей кокотки. Эти персонажи вступали в утрированно бытовые склоки и перебранки. Например, супруга и любовница, сорвав друг с друга парик и накладную косу, кубарем катились за кулисы, чтобы затем появиться уже в «положительных» образах.

Гибель «организма», как следствие самоубийства «эмоционального», воплощалась условно-театральными средствами, наподобие тех, что используются в традиционном восточном театре. Из зияющей в сердце дыры выбегали красные ленты крови, в которых эффектно утопал «я — эмоциональный».

Ни в архитектонике пьесы, ни в ее постановке не соблюдалось ни одно из условий монодрамы. Здесь не было ни протагониста {87} (с которым мог бы идентифицировать себя зритель), ни объективированного потока сознания, ни вытекающего из всего этого зрительского сопереживания. А. Р. Кугель в работе «Утверждение театра» (1922) обвинял монодраматический метод Евреинова в бесконфликтности («герой познается ведь в столкновении с миром, с теми и с тем, кто и что его окружает»[[203]](#footnote-204)), противопоставляя ему «полидраму» в варианте пьес Б. Гейера. Оставим в стороне кугелевские представления о природе драматического конфликта. Важно то, что его критика, видимо, шла со времен совместной работы с Евреиновым в «Кривом зеркале». А «В кулисах души» и являлась не чем иным, как карикатурой на полидраму, которая, в свою очередь, профанировала концепцию монодрамы.

В ранней пьесе Велимира Хлебникова «Госпожа Ленин» (1908) была дана попытка представить картину сознания главной героини. Однако сама протагонистка в ней отсутствовала. Личность Г‑жи Ленин была разложена на множество автономных «голосов» (Голос зрения, Голос слуха, Голос рассудка, Голос страха, Голос памяти, Голос осязания и т. д.), перекличка которых создавала тусклую, угасающую картину мира, в котором не было деления на «субъект» и «объект». Как результат — возникал не психологический портрет «хозяйки» голосов, а картина умирания ее органов восприятия. И в «Г‑же Ленин», и во «В кулисах души» (в шутливой псевдопсихоаналитической форме) была представлена деструкция личности, кризис личностного начала.

Трудно сказать, был ли Евреинов знаком с пьесой Хлебникова, впервые опубликованной в 1908 году, тогда же, когда было обнародовано «Введение в монодраму». Однако налицо текстуальные переклички. Например, реплика Голоса зрения «Синие и красные круги. Кружатся, переходят с места на место. Темно. Светильник»[[204]](#footnote-205) — и «зеленые круги» перед глазами зрителей как следствие того, что у главного действующего закружилась голова («Введение в монодраму»). Пьеса «В кулисах {88} души», где не было единого «я», а была комическая потасовка олицетворенных понятий («я‑эмоциональный» и «я‑рациональный»), заканчивающаяся смертью организма, обнаруживала наглядную вовлеченность Евреинова в круг идей русских футуристов.

Было ли комичное псевдопсихоаналитическое «растроение» «я» в пьесе «В кулисах души» следствием осознания невозможности раскрыть «жизнь человеческого духа» как средствами традиционного театра, так и средствами монодрамы? Был ли этот спектакль признанием сценической невоплотимости концепции монодрамы? Так или иначе, но демон иронического разрушения, глумливого всеотрицания покоя Евреинову не давал. «… Как настоящие аристократы, мы *естественно* находим *извращенную* радость в балагане, пародирующем храм искусства»[[205]](#footnote-206). И на «В кулисах души», и на пьесы Гейера специфика кабаретного жанра наложила неизгладимый отпечаток. Ирония, комизм «Кривого зеркала» не предполагали слияния «я» зрителя с «я» протагониста, наоборот, исключали полноту сопереживания. Иронический угол зрения неизбежно воздвигал порог отстранения, а значит, драма на сцене не могла стать «моей драмой».

Установки «Введения в монодраму» более полно и последовательно воплотились в другой, более ранней пьесе — «Представление любви» (1910). Видимо, поэтому она так и не была поставлена.

В «Представлении любви» Евреинов попытался воплотить поток сознания с учетом «кинематографизма» восприятия, о котором он писал во «Введении в монодраму». Хорошо знакомый с открытиями современной психологии, он показал такие свойства человеческой психики, как многолинейность, прерывистость, избирательность.

Внешний мир в пьесе преломлен взглядом главного героя — юного влюбленного художника, в списке действующих лиц обозначенного как «Я». Однако реальность курортного городка, где развивается действие, не устранялась полностью. Реальность {89} «как она есть» (то есть бесцветный, усредненный взгляд на мир) показывалась дважды (в начале и в финале) глазами двух пошлых курортников — Геморроидального типа и Катарального субъекта. Остальное трансформировалось в контрастном свете крайнего напряжения чувств влюбленного. Его появление, как сообщает ремарка, тут же преображало всю сцену: «Небеса становятся более синими, ясными, глубокими; море веселит… исключительная солнечность зеленит мрачные сосны, делает их ласковыми, а песок золотит негою»[[206]](#footnote-207).

Количество персонажей ограничено. Это возлюбленная («Она! Она!»), девочка — приятельница художника («мой маленький друг»), ее нянюшка, молодой офицер («мой соперник») и пара вышеупомянутых курортников. Их «статус», внешний вид и прочее меняются не только в разнообразном свете чувств Я, но и попросту в зависимости от того, смотрит он на кого-то или нет. Смещение того или иного предмета на периферию восприятия главного героя или его устранение сопровождается «спецэффектами», свойственными скорее кинематографу. Так, Нянюшка, от которой Я отводит взгляд, просто-напросто «исчезает». Когда героиня, подкравшись сзади к герою, закрывает ему глаза ладонями, свет, согласно ремарке, гаснет. А когда Я думает о прекрасной девушке, то его расфокусированный взгляд фиксирует компанию курортников не как группу лиц, а как некий хор, чьи голоса сливаются в смутный гул. «Не только их одежды, но и лица, руки — цвета морского песка и воды; когда они идут рядом, то сливаются вместе; иногда мужчин и женщин нельзя отличить друг от друга; они неясно жестикулируют… голоса неинтересны, интонация бесцветная»[[207]](#footnote-208) и т. д.

И, наконец, мир почти исчезает, стоит только появиться Ей: «… и море, и деревья — все покрывается неясной дымкой… ведь она в центре внимания… остальное стушевывается»[[208]](#footnote-209). А внешний облик ненавистного соперника предельно «гротескизируется»: «колоссального роста, почти великан; весь темный, может быть оттого, что так нестерпимо блестят {90} его пуговицы, эфес шашки, эполеты… нижняя губа громадных размеров, ярко малиновая, слюнявая, плотоядная»[[209]](#footnote-210).

В разные моменты Евреинов отдает предпочтение то зрительным, то звуковым эффектам. Так, пережив измену, Я слышит в воображении отвратительный звук визжащей на ветру ржавой вывески булочной, принадлежащей семье девушки. Звуки мазурки Шопена, которые вначале казались чарующими, теперь превращаются в «фальшивое неритмичное исполнение на разбитом пианино»[[210]](#footnote-211). «Общий план» сменяется «крупным». В сцене ночного свидания это «с оглушительным треском чиркнувшая спичка», озаряющая красным светом «лицо дьявола, искаженное злобой». Грязная рука покупателя протягивает «пятак» стоящей за прилавком возлюбленной. И, наконец, как крах любовных иллюзий, вершина отчаяния, хаос, в который погружается сознание протагониста (как будто навеянный «Фантастической симфонией» Берлиоза), — картина курортного бала, где «шпоры, танцуя, звенят, и резкий насвист мазурки сливается с хохотом самки»[[211]](#footnote-212).

Пьеса строится как набор «этюдов», где на меняющиеся, но не слишком прихотливые «цвета» мира бросают тень наивные любовные переживания художника. Здесь есть и импрессионистический безмятежный пейзаж, и зловещие «гротески» в духе Босха, и бытовой жанризм. Но вершины трансформации видимой картины мира Евреинов достигает в сцене интимной близости. Не столько следуя «стыдливости», сколько выполняя определенную художественную задачу, драматург начисто лишает сцену предметного содержания. Он не описывает, не подражает, а средствами музыки и живописи пытается передать ощущения, в которых растворяется личность героя. «В темном тумане еле внятное зеленое золото… То вьется, то застывает на месте… окутывает, съеживается… умирает в секундных темнотах, снова воскресает, розовеет, лиловеет… океаном становится, греет красками. И какие-то звуки… томительно сладкий аккорд»[[212]](#footnote-213).

{91} В финале «протрезвевший» художник видит бывшую возлюбленную уже не как «заколдованную принцессу» и не как пошлую самку, соперника — не как монстра или «дьявола». Они банальные обыватели — булочница и офицер. «Она миловидная, хоть и несколько “тривиальная” блондинка, он — очень комильфотный и даже симпатичный брюнет… И совсем не так он безобразен и пошл…»[[213]](#footnote-214). И только ребенку — «маленькому другу» — они по-прежнему представляются сказочными героями.

«Эта пьеса — опыт монодрамы. Последняя, как теория архитектоники драмы на субъективно-импрессионистической базе, явилась следствием замысла “Представления любви”, а не наоборот. Не теория предшествовала художественному творчеству, а это последнее теории. Считаю нужным это оговорить, дабы снять с себя возможное обвинение в “изготовлении пьесы по рецепту”»[[214]](#footnote-215), — утверждал Евреинов во вступительной статье к изданию пьесы. Тем не менее нельзя не отметить схематичный, «ученический» характер «Представления любви», больше напоминающего режиссерскую экспликацию, чем драму. Однако в «Представлении любви» Евреинов предпринял попытку революции в области драматургической формы, а значит, предлагал и новую театральную выразительность, предвосхитившую театральный экспрессионизм и — отчасти — сюрреализм.

Стремление выразить эмоцию, психологическое состояние в предельно абстрактной форме (интимная сцена) вызывает ассоциации с опытами художников-абстракционистов того времени, в частности — экспрессиониста Василия Кандинского. Напомним, первые объединения немецких художников-экспрессионистов — «Мост» и «Синий всадник» — возникли в 1911 году. А сам термин впервые появился в журнале «Штурм» в 1910‑м. Неизвестно, был ли Евреинов знаком с творчеством немцев, но его устремления в области драмы (а значит, и театра) близки опытам русских художников, разрабатывавших проблему синестезии (создания средствами {92} живописи образов, адекватных музыкальным и сценическим). Неудивительно, что сам Евреинов, будучи помимо режиссера, драматурга и проч., еще немного и музыкантом, и художником, добивался синкретического — *максимально ударного воздействия на сознание зрителя*. Не случайно иллюстрации к «Представлению любви» выполнил кубофутурист Николай Кульбин, изучавший воздействие цвета на психику.

Экспрессионизм (не только живописный, но и театральный, и кинематографический) как течение не обладал едиными стилевыми и формальными признаками. Вне зависимости от конкретной живописной манеры внешний мир экспрессионистами «приносится в жертву внутреннему образу»[[215]](#footnote-216). Примерно того же — максимального принесения «объективности» в жертву «субъективности» — добивается Евреинов в монодраме. Устремления Евреинова в этой области (показать не психологию, а обнаженную психику!) близки «эмоциональной» ветви экспрессионизма. В передаче чувств, аффективных эмоций он стремится выйти за ту границу, где кончается подражание природе, видимым формам мира.

Только у экспрессионистов преображающий картину реальности субъект — это художник. А у Евреинова — герой. И лирического слияния «я» героя с творческим «я» автора в «Представлении любви» достичь не удается.

Близость Евреинова экспрессионизму не стоит преувеличивать: в первую очередь они чужды друг другу мировоззренчески. Экспрессионистскую образность зачастую рассматривают как следствие социальных катаклизмов середины — конца 1910‑х годов. Но даже если избегать поверхностного взгляда на экспрессионизм как «крик ужаса и боли», он тем не менее остается «искусством тревожным, болезненным, нервическим, полным апокалипсических предчувствий»[[216]](#footnote-217), «всплеском подавленной деструктивности»[[217]](#footnote-218), апологией бунта. Сознание Евреинова не трагично. А если и направлено к переустройству мира, {93} то не на этических, а всегда на театральных основаниях. Цель экспрессионизма — прорыв художника к подлинной реальности. Туда, где «по другую сторону видимого и ненавидимого мира человек встречает самого себя: отвернувшись от обесценившегося многообразия внешнего мира, он углубляется в единство своего “я”, чтобы затем обнаруженную в этой глубине идею выразить в экспрессивном крике»[[218]](#footnote-219). По Евреинову же и внутренняя реальность (правда чувств) — иллюзорна. Правда оголенного и самоуглубленного «я» ему невыносимо скучна. Так же как и внешняя реальность для него — только игра красок, звуков, светотени под «пером» или «кистью» воображения художника.

И экспрессионистский спектакль, и монодрама активно, даже агрессивно воздействуют на зрителя. Только Евреинов тем самым добивается полной идентификации «я» зрителя с «я» протагониста, превращения одного — в другого. Экспрессионистский спектакль «изображал не столько конкретного героя, сколько некое тревожное состояние мироздания»[[219]](#footnote-220).

С экспрессионизмом Евреинова роднит определенный экстремизм в выборе выразительных средств. «Экспрессионистская образность… бередит нервы, обостряет восприятие, используя для этого формы гротеска, и не боится вводить отталкивающие образы или цвета»[[220]](#footnote-221). Цель здесь — «диктаторски навязать ему (зрителю. — *Т. Д*.) единственно необходимое и максимально напряженное эмоциональное восприятие происходящего на сцене»[[221]](#footnote-222). Для этого и экспрессионистский театр, и так и не воплощенная на сцене монодрама используют по сути кинематографические, наиболее эффективно погружающие в действие приемы.

Сама конструкция «Представления любви» скорее сценарная (подробная, постоянно меняющаяся сенсорная, зрительно-звуковая {94} картина внутренней реальности), чем драматургическая — в традиционном смысле слова. Однако если в кинематографе камера становится как бы подвижным глазом зрителя, то театр не в силах преодолеть раздвоенности на «я» смотрящего и «я» действующего на сцене. Иначе же — требует полного материального устранения актера (что явилось бы слишком радикальным шагом). К этому Евреинов, по крайней мере в теории монодрамы, подходит максимально близко. «В предметах, представляемых на сцене, должна как бы циркулировать кровь действующего лица, и самый каменный камень не должен молчать рядом с действующим»[[222]](#footnote-223). Но к чему протагонист, если за него все «скажет» камень? Герой почти что выведен «за рампу», максимально приближен к потенциальному зрителю, чего и добивается монодраматический метод.

Театральные экспрессионисты остро чувствовали угрозу самому факту существования театра в лице стремительно набирающего в 1920‑е годы художественную силу кинематографа. Последний с куда большим успехом, нежели театр, сочетал в себе зрелищность и «волшебство иллюзии» — способность переносить «я» зрителя по ту сторону экранного полотна (заставляя чувствовать сопричастность душевной жизни героя). Как и Евреинов во «Введении в монодраму», немецкий художник-экспрессионист Вальтер Гропиус в 1934 году требовал разрушить мост интеллекта, скорее разобщающий, нежели связующий сценическое действо и зрительный зал. «По мере ослабления пространственной связи с игрой, по ту сторону рампы ослабевает также и зрительская активность, зритель пребывает рядом с драмой, а не в ней»[[223]](#footnote-224). Задача театра будущего в том, чтобы «пространственными средствами захватывать и активизировать зрителя». Пока же «кино и впредь будет отбивать у него массы»[[224]](#footnote-225).

Оговоримся, под «активизацией» Гропиус подразумевает самый что ни на есть гипноз. Ибо чаемое им технически виртуозно {95} оснащенное зрелище — не что иное, как «многократно варьируемые визионерские пространства», «пространственные видения», которые «оживляют весь трехмерный театр, а не только его плоскую сценическую картину»[[225]](#footnote-226). Этого мощного пространственного стереоэффекта, к которому одинаково стремились и Евреинов в 1908 году, и Гропиус в 1920‑е, вряд ли мог достигнуть и кинематограф. Мысль теоретиков предвосхитила возможности современных компьютерных технологий.

И монодраматический метод Евреинова, и экспрессионистская образность выдвинули режиссера-художника как ключевую фигуру, своего рода диктатора, способного манипулировать сознанием масс. От тотального воздействия на сознание всего один шаг до тоталитарного давления. Ввиду всего вышесказанного неслучайным представляется интерес Евреинова к кинематографу. Об этом свидетельствует ряд киносценариев — «Плодородие» (1928), «Только не в губки» (1931) и множество других, неопубликованных и не воплощенных на экране. Весьма любопытной представляется его статья о кино под парадоксальным заголовком — «Театр будущего» (1930). В ней Евреинов цинично-недвусмысленно формулирует конечную цель и перспективы развития киноискусства: «В театре, смотря на сцену, вы все же отвлекаетесь, обращая иной раз слишком много внимания на явления, не имеющие никакого отношения к сценическому действию. В синема — наоборот. Там вы смотрите туда, куда вас заставляют смотреть, столько, сколько нужно смотреть, и то, что нужно смотреть. <…>

Диктатура, республика, монархия — любая из этих форм государственного управления — будет прививать толпе свои государственные идеалы через синема, так как решительно во всех странах, независимо от того или иного образа правления, синематограф будет всецело зависеть от государственной цензуры и служить будет государственным интересам страны»[[226]](#footnote-227).

{96} Чувствуется закономерный генезис: от монодраматической задачи захватить «я» зрителя, подчинив его «я» протагониста, — к политическим манипуляциям массами средствами искусства. Впрочем, здесь Евреинов не столько провидит будущее, сколько констатирует реалии советского настоящего.

«Представление любви» — единственная среди множества пьес Евреинова, в которой он не просто иллюстрировал свою теорию, а пытался разработать идеальную художественную форму, некий механизм зрительского преображения. Попытка эта, к сожалению, была не слишком удачной. Сверхзадача монодрамы — «*сопереживание зрителя*, который становится через этот акт сопереживания таким же *действующим* (курсив мой. — *Т. Д.*)»[[227]](#footnote-228), — так и не была осуществлена. Монодраматическая «театральность» как преображение души зрителя осталась в рамках теоретических конструкций.

# **{****97}** Глава 3. Режиссерские искания

## Театральность и реконструкция. Два сезона Старинного театра

Старинный театр, заявивший о себе осенью 1907 года средневековым циклом постановок, — первый театральный проект Евреинова, еще не режиссера, а начинающего драматурга, — родился из подспудного неприятия современной театральной действительности. Организаторы театра впервые в истории русской сцены предприняли попытку реконструкции не исторической эпохи, а собственно театра и актерской техники.

Евреинову, инициатору проекта, удалось заинтересовать своей идеей барона Н. В. Дризена — цензора драматических произведений Главного управления по делам печати (обеспечившего материальную часть предприятия), привлечь к ее сценической реализации режиссера А. А. Санина и своего бывшего соученика по училищу правоведения, сотрудника Археологического института М. Н. Бурнашева. В планах учредителей Старинного театра значилась последовательная реконструкция разнообразных исторических форм театра — от Античности до XVIII века. Как писал автор первой и единственной монографии о Старинном театре Э. А. Старк, целью учредителей было показать «эволюцию театра как зрелища во всем его полном объеме, выявить в каждой данной эпохе самую душу театра со всеми ее особенностями, сложившимися под влиянием строя жизни»[[228]](#footnote-229).

Однако по объективным причинам постановку античных спектаклей пришлось отменить, и осенью 1907 года началась подготовка средневекового цикла. В основу проекта был положен научный подход. Н. В. Дризен и М. Н. Бурнашев {98} предприняли поездку за границу, где провели археологические и иконографические разыскания, дабы дополнить знания об актерской технике и устройстве средневековых сценических площадок. К руководству музыкальной частью были привлечены А. К. Глазунов и профессор консерватории Л. А. Сакетти. Тексты переводили А. А. Блок и С. М. Городецкий. Музыку сочинял И. Я. Сац. Художественное оформление спектаклей взяли на себя художники «Мира искусств». Труппа была набрана из актеров-любителей, которым читались лекции по истории средневековой литературы (профессор Е. В. Аничков), по иконографии (М. В. Добужинский) и искусству старинного актера (Н. Н. Евреинов).

Старинный театр принято считать одним из первых явлений на русской сцене традиционализма, призванного использовать опыт «древних» и «экзотических» театров, где «актерское мастерство блистало богатством и разнообразием», тех театров, где «актеры намеренно “представляли”, где они “играли”, а не воплощали жизнь»[[229]](#footnote-230). Однако кроме проекта традиционализма, к которому позже примкнул Мейерхольд, существовал и «личный» проект Евреинова, сформулированный им в докладе «Старинный театр. Об актере Средних веков», задуманном как обращение к тем, кто должен был воплощать тип средневекового актера. Но он не имел целью выработку новой актерской техники. Не разделял Евреинов и реконструкторский пыл своих коллег. В то время как Дризен и Бурнашев колесили по Европе в поисках документальных свидетельств об устройстве мистериальных площадок, Евреинов, заручившись воображением, выстраивал фантастические образы средневекового актера и зрителя. По справедливому утверждению С. В. Стахорского, в далекое прошлое театра Евреинова влекло сознание утописта, который «ищет опоры на маргинальных линиях исторической эволюции, в древнейших пластах культуры», где существовал «подлинно-театральный, сказочно-прекрасный магический театр»[[230]](#footnote-231).

{99} Слово «магический» здесь ключевое. Не случайно объектом внимания Евреинова оказалась та театральная эпоха, когда театр еще не был секуляризован от обряда, священник — от актера, а актер — от зрителя. Он обходит вниманием исполнение зрелой светской драмы и, наоборот, обращает внимание на ее ранние жанры, вроде драмы полулитургической.

«Что же мы знаем о сценических исполнителях интересующей нас эпохи? — спрашивал Евреинов. И отвечал: — Очень мало, но и это малое приводит к убеждению, что в то время, как актеры античного театра достигли высокой степени совершенства, средневековые недалеко ушли от *примитивности* (курсив мой. — *Т. Д*.)»[[231]](#footnote-232). Примитивность исполнения и наивность чувств — вот главные, по мнению Евреинова, качества средневекового актера. Средние века он рассматривает как театральное «детство» христианской эры — «детство» сознания, «детство» театральных средств.

«Прежде всего, участвующие лица понимают каждый воплощаемый ими тип определенно-простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей “без остатка”, в олицетворении таких наивных актеров он страшен “до смерти”, рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы… наоборот, раз надобно изображать “смешного малого”, то уж такой актер не щадит сил, чтобы позабавить публику, хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, выкрутасами…»[[232]](#footnote-233). Примитивность исполнения, по Евреинову, есть психологическая однозначность образа, воплощаемого утрированно гиперболическими средствами. В качестве аналогии он приводит современные детские или солдатские спектакли.

Но именно такая наивность позволяла, считал Евреинов, с легкостью вообразить себя другим лицом, отдаться роли без остатка. Умереть на кресте — в образе Христа и запытать насмерть мученика — в образе палача. Подобная безыскусственность погружения в образ особенно привлекла Евреинова. Для него средневековый театр — театр *веры*, а не искусного {100} технического приема. Веры в подлинность происходящих событий, благодаря которой актер «был способен вообразить себя полностью тем или другим из действующих лиц»[[233]](#footnote-234). «Современное нам сценическое творчество, — комментировал Евреинов, — базируется на двух началах: на способности впадать в род *гипнотического состояния* под образным внушением драматурга и на изучении техники воплощения в связи с выработкой сценического самообладания и такта»[[234]](#footnote-235). Средневекового актера он безоговорочно относил к первой категории.

Описанный им актер-любитель богат воображением, но не техникой. Здесь вчерашний пастух сегодня выходит на сцену, а через час, как ни в чем не бывало, отправится доить своих коров; здесь обычный зритель из толпы может взобраться на подмостки и попытаться вмешаться в действие.

Согласно Евреинову, зритель такого театра является не меньшим, если не большим творцом спектакля, чем актер. Средневековая публика, считал он, отличалась чрезвычайной отзывчивостью: «плакала навзрыд в трогательных местах, хохотала до упаду при одной только тени смешного, приходила в ярость от возмутительных поступков театральных персонажей и не жалела глоток для криков одобрения»[[235]](#footnote-236). Чем была обусловлена такая отзывчивость? Верой средневекового зрителя в реальность происходящего на сцене. Зритель видел не актеров, а настоящих Христа или Иуду и реагировал на них соответствующим образом — негодовал, сочувствовал и в особо острые моменты пытался принять непосредственное участие в сюжете и повлиять на него. Оттого и не важен был уровень мастерства актера, что публика силой воображения создавала собственный внутренний спектакль.

Евреиновские средневековые актер и зритель — своего рода «дикари», не вполне способные отделить реальность от вымысла, жизнь от искусства. *Договор об условности происходящего на сцене* еще не возник — этот тезис не сформулирован Евреиновым, но определенно подразумевается. В докладе обрисован {101} синкретический театр, где сцена — еще не вполне сцена, актер — не вполне актер, а зритель — не вполне зритель. Линия рампы в таком театре «прозрачна», проницаема с обеих сторон.

Первые представления Старинного театра состоялись в декабре 1907 года в бывшем помещении труппы Л. Б. Яворской на Мойке, 61. В течение двух вечеров были показаны пять спектаклей: литургическая драма XI века «Три волхва» (пролог к ней был написан Евреиновым) в постановке А. А. Санина и М. Н. Бурнашева, миракль XIII века «Действо о Теофиле» в постановке Н. В. Дризена и М. Н. Бурнашева, пастораль XVI века «Игра о Робене и Марион» — Евреинова, моралите XV века «Нынешние братья» и фарсы XIV века «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» — Санина, Бурнашева и Дризена.

Как полагал К. Л. Рудницкий, реконструкция средневековых зрелищ была скорее заявлена, нежели осуществлена. «Реконструировать старинные сценические площадки было затруднительно по соображениям чисто техническим. А “реконструкция актера”… требовала огромных познаний, которыми устроители не располагали, и длительного времени — его тоже не было»[[236]](#footnote-237).

Но проблема заключалась все же не в недостатке времени, средств и знаний. При осуществлении замысла столкнулись в лице их авторов три разнонаправленные тенденции: реконструкция, стилизация и исторический натурализм.

Реконструктивная установка Дризена и Бурнашева разошлась с художественной манерой, в которой были выполнены декорации «мирискусников». Рецензенты отмечали несоответствие «музейной» дотошности режиссуры, стремления сохранить объективно-бесстрастный тон реконструкторов и того обобщенно-поэтического, эстетизированного видения Средневековья, которое дали художники.

«Все меры были приняты к тому, чтобы артисты, насилуя себя, декламировали “как в старину”, оглушая зрителей лубочным пафосом. <…> В постановках подчеркнуты наивные {102} архаизмы во имя исторического реализма»[[237]](#footnote-238), — описывал игру актеров С. К. Маковский. С. А. Ауслендер назвал постановки Старинного театра исторической лекцией[[238]](#footnote-239). По мнению А. Н. Бенуа, художественное оформление спектаклей — «очаровательный нежный сон о давно прошедшем»[[239]](#footnote-240) — диссонировало с «гнетущей тоской» и безжизненным формализмом манеры актеров, которые тянули каждое слово и «жестикулировали, как плохо заведенные автоматы»[[240]](#footnote-241).

Первая попытка воссоздания старинных театральных форм не была по достоинству оценена современниками. Отчасти по причине дилетантизма исполнителей, отчасти потому, что актерская техника Средневековья, как ее видели авторы постановок, не могла быть востребована современным театром. Но идею реконструкции, способной «освежить творческие силы современных театров образцами крайней простоты и наивности старых сцен»[[241]](#footnote-242), оценил Мейерхольд. Правда, в отличие от Евреинова, в представлении Мейерхольда средневековый актер был высокотехничным профессионалом. А у участников средневекового цикла не было, по его мнению, ни подлинной «наивности, ни искренней гимнастичности»[[242]](#footnote-243). «Изысканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интонаций не та»[[243]](#footnote-244).

Мейерхольд назвал и основное противоречие постановок Старинного театра — несоответствие стилизованной среды, созданной «мирискусниками», и реконструктивных задач режиссуры. Ни плоский живописный задник Н. К. Рериха к «Трем волхвам», ни стилизованное под средневековую книжную миниатюру оформление В. А. Щуко к «Нынешним братьям», ни древнерусский «лубок» И. Я. Билибина в «Действе о Теофиле» не могли обеспечить соответствующего идее реконструкции {103} способа актерского существования. Отсюда — «подчеркивание курьезов», ряд «бестактных» жестов и движений, которых можно было избежать, если бы режиссеры Старинного театра создали «ту верную среду, в которой всякий жест, всякое движение традиционной сцены становятся убедительными и в условиях современного зрительного зала»[[244]](#footnote-245).

Реконструкция средневековых жанров обернулась неумелой стилизацией живописных «примитивов». А. Р. Кугель так описывал приятелей Теофила: «Они сидят все время не раскрывая рта, в одной и той же застывшей позе, с руками, сложенными как на картинах старинных итальянских живописцев»[[245]](#footnote-246).

В режиссерском подходе царил разнобой. Дризен с Бурнашевым стремились к реконструкции. Санин, может быть и неосознанно, подменял реконструкцию театра мхатовской «реконструкцией» жизни и историческим натурализмом мейнингенской традиции. Бенуа обоснованно находил в массовых сценах «Трех волхвов» слишком много «беспокойного реализма»[[246]](#footnote-247). Формальная реконструкция грозила обернуться историческим натурализмом.

Евреиновская программа средневекового цикла была осуществлена лишь отчасти. Труппа, набранная из актеров-любителей (главным образом, учеников Академии художеств), своей неподготовленностью могла посрамить лелеемую Евреиновым «примитивность» техники средневековых исполнителей. Но современный любитель не был ни «наивен», ни «безыскусен». Отсюда — отнюдь не запрограммированные трезвая ирония и бессознательное «подчеркивание курьезов». С тем же, если не большим, успехом Евреинов мог бы прибегнуть к услугам «солдатского» театра. А значит, наивность и безыскусность приходилось стилизовать.

Лучше обстояло дело с реконструкцией театральных приемов средневековых представлений. Понимание границы между сценой и зрительным залом как сугубо условной (что {104} вовсе не мешало, по Евреинову, возникновению театральной иллюзии) было воплощено в фигурах Распорядителя игры в «Игре о Робене и Марион» и Толмача в «Нынешних братьях», которые, обращаясь напрямую к зрителям, объясняли смысл происходящего на сцене. В фарсах шуты, призванные «потешать публику», сновали между подмостками и «глазеющей толпой».

Наиболее принципиальной была для Евреинова реконструкция публики — ее непосредственного участия в сценическом действе. Поэтому, помимо полулитургической драмы «Три волхва», куда в качестве действующего лица Евреинов включил толпу паломников-зрителей, он также собирался поставить образец уличного театра XIV века — «Ярмарку на индикт Святого Дениса». «Евреинов задумал пьесу своего рода сюитой, как картину жизни средневековой городской площади в вечер и ночь накануне праздника Св. Дениса. Программу уличного театра составили жонглеры и жонглерессы бродячего цирка и марионеточное действо… Но по сути дела и те, и другие оттеснялись на второй план бурлесками средневековой толпы»[[247]](#footnote-248). Евреинов мечтал воссоздать «всетеатральность» Средневековья, воплотить свое представление о движимом театральным инстинктом средневековом зрителе, творящем за пределами сценических подмостков «внетеатральный» театр.

Казалось бы, в связи с этим Евреинову следовало взяться за постановку полулитургической драмы или миракля. Именно на их примере можно было показать, как соотносились интересующие его примитивная актерская техника и «отзывчивость» публики, ее способность подчиняться иллюзии. Однако пролог к «Трем волхвам» поставил Санин. Кугель, очевидно заранее ознакомленный Евреиновым с концепцией реконструкции средневекового театра, писал о стремлении режиссера «показать бесформенность театра, всетеатральность действа, в котором участвуют все, одновременно как зрители и как актеры, совместно захлестнутые волной преображения»[[248]](#footnote-249). Но не {105} оставил без внимания и коренное расхождение между замыслом Евреинова и спектаклем Санина.

Евреинова, похоже, совершенно не интересовало, как разыгрывалась полулитургическая драма, еще не выделившаяся к XI веку из католического культа и не представлявшая собственно театральной ценности. «Три волхва» должны были стать наглядным примером театра, в котором преображался не столько актер, сколько зритель, воображавший себя активным участником представляемых библейских событий. Поэтому кульминацией стала сцена, в которой после приказа Ирода об избиении младенцев разгневанные зрители-паломники бросались на сцену-паперть. «Толпа поднимается как один человек: последняя фраза Ирода исчезает в море бушующих голосов, истеричных выкликов, женского и детского плача… Никакие усилия властей не в состоянии уже сдержать толпу, и она, вся охваченная одним чувством отчаянья, гнева, протеста… лавой устремляется на паперть»[[249]](#footnote-250).

Кугель не случайно упрекал постановщика в натурализме — «толпа все-таки подчас вела себя как толпа, а не как настоящие актеры»[[250]](#footnote-251). Из описания ясно, что массовка выглядела не как многоликий участник представления (захлестнутый «волной преображения»), а просто как толпа, охваченная религиозной истерией.

Вряд ли и сам Евреинов мог тогда воплотить идею «стихийной театральности». Любопытно, что, будучи главным идеологом средневекового цикла, Евреинов в его рамках поставил только один спектакль. Не мистерию и не полулитургическую драму, которые могли бы проиллюстрировать магическую силу театра, сливающего актера и зрителя в акте тотального преображения, а зрелый образец светской драматургии — пастораль Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион». Первая постановка Евреинова во многом предвосхитила его дальнейшую режиссерскую программу и стала подкреплением теоретических принципов. Предельно эстетизированная, свободная от тенденциозности презираемого им театра «жизненных {106} соответствий» «Игра…» стала примером «самодовлеющего значения сценизма».

Это был, возможно, единственный спектакль средневекового цикла, в котором принцип оформления гармонично сочетался с режиссерским подходом и диктовал актерам нужную манеру. Евреиновская пастораль являлась откровенной стилизацией, где не было места ни историческому натурализму, ни формальной реконструкции. Используя прием «театра в театре», режиссер акцентировал внимание на условном характере постановки. Сюжет пасторали предваряли приготовления к представлению, как будто происходившему во дворе рыцарского замка. «Входят распорядители игры, приглашая собравшихся гостей со вниманием прослушать пастурель и в то же время отнестись к ней снисходительно. Тут же на глазах зрителей происходят несложные приготовления к игре: вносят маленький картонный дом, изображающий крестьянское жилище, притаскивают несколько бутафорских баранов, и стадо, которое должны пасти Марион и Робен, готово; входят четыре служителя со свечами и становятся по углам, освещая сцену, представляющую собой зеленый луг»[[251]](#footnote-252).

Развитие нехитрой интриги пасторали перемежалось пением, танцами и комическими сценками с участием братьев Робена. Заканчивался спектакль апофеозом пастушеского праздника.

Оформление М. В. Добужинского не воспроизводило ни двор рыцарского замка, ни устройство сценической площадки, на которой могла разыгрываться пастораль в XVI веке. «Легко и непринужденно, в унисон с игрой актеров, он (художник. — *Т. Д*.), не теряя чувства художественной меры, вел игру примитивов. Коня Обера он сделал игрушечно деревянным, хотя и украсил его богатой попоной, затканной по простодушно-желтому фону золотым орнаментом из геральдических лилий. Стволы маленьких бутафорски условных деревьев Добужинский окрасил по-детски в радужный цвет… игрушечных же барашков, которых Робен приносит под мышкой, сделал голубоватыми, с волнистыми белыми полосками, красиво имитирующими завитки на шерсти»[[252]](#footnote-253).

{107} Утрированная нарочитость «была выдержана и в постановке, и в игре актеров: рыцарь был подчеркнуто свиреп, Марион и Робен нежно и беспомощно любили друг друга, комические персонажи то гнусавили, то басили, вызывая смех публики самыми наивными средствами. Была найдена особая форма чтения стихов, так, чтобы ритм их полностью соответствовал ритму движений, составлял с ним одно»[[253]](#footnote-254).

Содержанием «Игры о Робене и Марион» была сама игра. Утрированная, игровая наивность — приемом, объединившим режиссуру, сценографию и актерскую манеру в художественное целое. Пластика актеров, судя по фотографиям, напоминала кукольную. Вероятно, именно «игрушечная» обстановка и обеспечила нужный Евреинову способ существования актеров. А яркие краски, музыка, танцы, общая незатейливость и отсутствие пафоса создали жизнерадостное настроение, которого не было в других постановках средневекового цикла.

Спектакль Евреинова был сугубо «авторским» взглядом художника из XX века на Средневековье, представившим его как «детскую», в которой взрослые дети (исполнители, разыгрывавшие пастораль) забавлялись своими игрушками (деревянными лошадками и барашками Добужинского). «Формальная», беспредметная, эстетизированная «Игра» была примером того не ориентированного на действительность театра, который Евреинов провозгласил полгода спустя в «Апологии театральности». «Пустяковый характер какой-нибудь пастурели или пасторали, даже если она и не принадлежит перу подлинного мастера слова, как Адам де ла Аль, сторицей искупается той милой театральностью, которая, как добрая волшебница, переносит нас в некий лучший мир, — в тот мир, где даже такие властелины, как здравый смысл, теряют свою власть над нами»[[254]](#footnote-255).

Предельная условность «Игры о Робене и Марион», безусловно, не совпадала с аффективной театральностью-преображением, заявленной в реферате «Старинный театр. Об актере Средних веков». И это противоречие между «условной» {108} и «натуральной» театральностями Евреинов пытался изжить уже в более поздних режиссерских опытах и теоретических работах.

Средневековый цикл Старинного театра открыл эпоху традиционализма на русской сцене. Почти одновременно с Евреиновым на поиски специфического «зерна» театра отправился и лидер традиционализма В. Э. Мейерхольд. Но обратился он не просто к «старинному» театру, а к квинтэссенции театральной условности — испанскому театру XVI века, театру мольеровскому и к итальянской commedia dell’arte, потому что именно они могли предложить типы актерской техники, радикально противоположной современному жизнеподобию. Когда в «Балагане» Мейерхольд писал об образцах «примитивных» сцен, он имел в виду нечто иное, нежели Евреинов. Для Мейерхольда примитивность есть высокая мера условности и обширный комплекс технических приемов, которые можно противопоставить современной манере «интеллигентного чтеца» и технике «углубленного душевного переживания», по его мнению дилетантской. Комедия дель арте привлекала Мейерхольда высоким профессионализмом актерского искусства; от ее эстетизации он просто не мог уклониться — иначе ему пришлось бы ограничиться ее реконструкцией, чем занимался его сотрудник В. Н. Соловьев как подготовительным этапом создания современных «изысканных примитивов».

Апология мейерхольдовской театральности в «Балагане» — апология блестящей, универсальной техники «актера-каботина». Его жонглер, пришедший со средневековой площади, «заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений… во всяком сценическом положении»[[255]](#footnote-256). Маска, жест, движение, интрига — вот оружие такого актера, свободного в своем творчестве, в отличие от «закрепощенной куклы» психологического театра, которой «непонятно магическое слово “игра”… потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации, {109} опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона»[[256]](#footnote-257).

Для Евреинова примитивность — это органически присущая актеру условность манеры, но одновременно и наивная безусловность связи сцена — зал. Он искал в средневековых примитивах особого «магического» мироощущения, безусловности действа, в котором актер и зритель сливаются в одном порыве, сродни религиозному. Первый сезон Старинного театра показал, что интересы Евреинова лежали в несколько иной плоскости, чем реставраторские задачи прочих его участников. Евреиновское видение средневекового театра — частный случай его общетеоретической позиции. Его интересует не столько профессионал, сколько любитель, не столько театр, сколько театральный дух эпохи. Для него Средневековье — воображаемое, идеальное время, когда погружение зрителей в действие было органическим процессом, не обусловленным режиссерскими или сценографическими «ухищрениями».

Следующее обращение Евреинова-режиссера к старинным театрам произойдет лишь в 1911 году, с возрождением Старинного театра. Но в 1909 году, предвосхищая рождение испанского цикла, он пишет статью «Испанский актер XVI – XVII веков». Театральность испанского театра по Евреинову — все тот же неодолимый инстинкт, объединяющий актера и зрителя в общем порыве преображения.

«Праздничная театральность», высокая мера условности, страстная самоотдача актера, способного разыграть художественно полноценный спектакль на примитивных подмостках, с минимальной бутафорией, где-нибудь в горной деревне — таково лицо испанского театрального Возрождения. И сама драматургия — «эти милые, наивные фарсы, эти маленькие любовные драмы и незлобные драматические шутки… приучили актера не к повторению пройденного в жизни {110} на сцене, а к *творчеству самостоятельной оригинальной жизни*, которая так похожа на действительность и вместе с тем, так выгодно от нее отличается (курсив мой. — *Т. Д*.)»[[257]](#footnote-258).

Публике испанского театра, в органику которой была заложена любовь к чрезмерной, красочной выразительности, нравилось «страшное вперемешку со смешным и трогательным, включающим в себя импонирующую царственность, нечто отвечающее религиозным запросам и, в конце концов, все вместе очень нарядное, величественное и веселое»[[258]](#footnote-259). А актер отвечал ее потребностям, прибегая к «чрезмерному выражению интимных движений души», «чрезвычайной подвижности мимики», «быстрой перемене тона», «непривычной силе в движениях» и «резким непосредственным переходам из одного эффекта в противоположный»[[259]](#footnote-260), которые при этом соединялись с тонким анализом роли и нюансировкой.

Материальная чувственность здесь счастливо преодолевалась высокой мерой поэтической условности формы. Но, несмотря на условность, испанский театр по Евреинову — театр буйного актерского темперамента, эксцессивного переживания сценической реальности как актером, так и публикой. Такой театр не исключал, а, напротив, предполагал истовость веры в происходящее на подмостках. Не только актер мог упасть в обморок на сцене из-за чрезмерной напряженности чувств — публика рыдала, смеялась и билась головой об пол вместе с каким-нибудь «святым Антонием». Евреинов всячески подчеркивает живую, иногда опасную двустороннюю связь, которая существовала между актером и зрителем. Испанский зритель не только страстно откликался на страдания и злоключения героев, но и предъявлял высокие эстетические требования к игре актеров. Если она не устраивала зрителя, он вполне мог взобраться на сцену и надавать актеру тумаков. Камни летели не только в «злодея», но и в бездарного комедианта. То есть на данном историческом этапе, считал Евреинов, между сценой и зрительным залом уже заключен {111} «договор об условности», упоминаемый в «Апологии театральности».

Испанский актер, пишет Евреинов, не просто играл. Играя, он *проживал* на сцене *другую* — не свою жизнь, наполненную высокими и страстными чувствами. В том-то и заключалось отличие евреиновского испанского актера от мейерхольдовского «гистриона», что он полностью, до самозабвения, преображался в другого. У Мейерхольда всегда оставался «зазор» между человеком-творцом и образом, который он создавал. Маска и лицо неслиянны. У Евреинова личность творца целиком растворяется в роли.

Для испанского зрителя, по мнению Евреинова, также не существовало пределов иллюзии. Для него не составляло труда отдаться магии театральности, ибо в нем самом был заложен и развит театром вкус к «гиперболе в трагичном и веселом», к «чудовищным контрастам небесного и дьявольского», к «настоящей вакханалии красок, звуков и образов, которую могло родить одно безумие пьяных от знойного солнца»[[260]](#footnote-261). И потому в минуты наибольшей эмоциональной захваченности представлением эта публика переставала осознавать границу рампы.

Испанский актер, которым восторгался, которого стремился воссоздать Евреинов, в определенном смысле близок тому типу актера, который отстаивал А. Я. Таиров. Реальность переживания при условности, «эстетизме» рисунка роли — такова формула таировского актера. Но и Таиров, подобно Мейерхольду, за пределы эстетики не выходил: «Реальная сценическая эмоция должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из сотворенной жизни того сценического образа, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию»[[261]](#footnote-262). Не личные ассоциации и не жизненный материал должны провоцировать актера на переживание, а художественный образ, претворенный фантазией актера-творца и отлитый в идеальной эстетической форме.

{112} Изысканность, причудливость формы и реальность преображения в другого — не просто основания творчества испанского актера, по Евреинову. Это его идеал театральности. Таиров не поясняет психологический механизм формирования художественного образа: «… это глубоко индивидуальный момент, иной у каждого актера, и тайна зарождения образа так же чудесна и неисповедима, как таинство жизни и смерти»[[262]](#footnote-263). Ему «вторит» Евреинов, утверждая, что театральность (как специфическое внутреннее самочувствие) испанского актера обусловлена национальным характером и темпераментом и вряд ли воспитуема в «искусственных», режиссерских условиях.

Первые спектакли испанского цикла состоялись в ноябре 1911‑го – феврале 1912 года в выставочном зале Соляного городка. В первый вечер были показаны «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и интермедия Сервантеса «Два болтуна». Во второй — пролог к комедии Лопе де Вега «Великий князь Московский и гонимый император» и «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины. «Чистилище Святого Патрика» Кальдерона — в третий.

Руководители Старинного театра по-прежнему ставили задачу «реконструкции сценического представления в исчерпывающей близости к когда-то бывшей действительности»[[263]](#footnote-264). По-прежнему в состав дирекции входили Дризен и Евреинов. Режиссеров Санина и Бурнашева сменили Н. И. Бутковская (актриса средневекового цикла и книгоиздатель) и К. М. Миклашевский, в 1911 году окончивший драматические курсы, но в историю театра вошедший скорее как искусствовед и историк театра, автор первой монографии о комедии дель арте[[264]](#footnote-265).

Понятно, что любители, из которых составилась большая часть труппы и режиссуры, не могли «реконструировать» тот высокий уровень мастерства испанского актера, о котором писал Евреинов. О доле участия Дризена в постановке «Чистилища Святого Патрика» красноречиво свидетельствуют {113} воспоминания актера А. А. Мгеброва, констатировавшего невмешательство режиссера в его работу: «О Дризене я мало помню в дни этих репетиций. Я почти не видел и не слышал его»[[265]](#footnote-266).

Режиссура Миклашевского и Бутковской, скорее всего, ограничилась попыткой имитации внешней формы исполнения, местами выливаясь в стилизацию (основанную на живописи Веласкеса и Мурильо). Вновь и вновь рецензенты писали об изяществе и тонкости декораций и костюмов «мирискусников», ни разу не упомянув имен актеров, игравших в «Благочестивой Марте» или «Великом князе Московском». Старк считает, что «Благочестивую Марту» отличало отсутствие какого бы то ни было стиля. А сценические эффекты художников В. А. Щуко и Е. Е. Лансере в «Чистилище Святого Патрика» не могли «отвлечь нашего внимания от главного недостатка спектакля: крайне плохого исполнения»[[266]](#footnote-267).

Драматургия «золотого века» испанского театра требовала высокого уровня художественного воплощения, требовала режиссерского замысла. Его, судя по всему, не было. Как писал Старк, для постановки Кальдерона на современной сцене от Старинного театра «следовало бы заимствовать только великолепный портал по эскизу Щуко, актера Мгеброва, игравшего Патрика, и музыку Саца»[[267]](#footnote-268). Манера исполнения «Патрика», реконструированного Старинным театром, оказалась примитивной и нелюбопытной. Хотелось же «изысканно яркой игры»[[268]](#footnote-269).

Все без исключения рецензенты трактовали метод Старинного театра именно как реконструкцию. Кто-то восхищался, описывая спектакли как «роскошные, полные блеска огня и ярких красок, картины испанской сцены»[[269]](#footnote-270). Кто-то писал о «цельно выдержанной условности постановки трагедии на {114} придворных сценах в “Великом князе Московском” и “Чистилище Святого Патрика”»[[270]](#footnote-271).

Критики психологического лагеря упрекали Старинный театр в бессмысленном воспроизведении давно отжившего. Ф. Д. Батюшков считал формальную реконструкцию бесполезной, потому что «руководители “Старинного театра” упустили из виду, что, восстанавливая бытовые условия театральных представлений, они не могут заставить театральную публику отрешиться от самой себя и перевоплотиться в зрителей XVI века»[[271]](#footnote-272). Критик В. В. Воинов находил задачи театра «рабски археологическими»[[272]](#footnote-273). А. Н. Бенуа, ставший адептом эстетики Художественного театра, требовал от испанского цикла истинной «веры», иллюзии жизни, а не «музея старины» и превозносил в постановке «Благочестивой Марты» бытовые «интермедийные» сценки с участием подвыпивших посетителей кабачка — зрителей представления бродячей испанской труппы[[273]](#footnote-274).

Более других был точен Батюшков, написавший о недостаточной преломленности «старинного стиля» в творческой индивидуальности современного режиссера. После «Дон Жуана» Мейерхольда зрители хотели «отношения к искусству прошлого», «творческой фантазии современного художника, на нашем языке передающего нам впечатление экзотического искусства»[[274]](#footnote-275).

Некоторый диссонанс ощущался и в соотношении «несколько реалистических по-современному декораций и условности постановки»[[275]](#footnote-276). Никакого противоречия с точки зрения {115} исторического соответствия здесь, возможно, и не было (особенно это касается оформления «Великого князя Московского» и «Чистилища Святого Патрика»). Но рецензенты требовали от постановок современной художественной целостности.

Современный исследователь утверждает, что, в отличие от сезона 1907 года, художники испанского цикла в большей степени стремились к воссозданию сценической обстановки разных типов театральных площадок XVI – XVII веков. «Во-первых, отпали канонизирующие приемы стилизации, во-вторых, стало более развитым понимание художниками драматургических жанров, как и сами они стали более выраженными в эпоху испанского Ренессанса. <…> Рериховская “Фуэнте Овехуна” была проникнута драматической страстностью пьесы, Щуко и Лансере в “Чистилище Патрика” воссоздавали торжественно-патетический пафос кальдероновских ауто. Жизненно-бытовыми тонами окрасил Шервашидзе сценическую атмосферу комедии интриги “Благочестивая Марта”»[[276]](#footnote-277).

Но, вероятно, о большей или меньшей степени сценографической точности, выраженности художественной манеры можно говорить лишь в отношении «Великого князя Московского» и «Чистилища Святого Патрика». Щуко и Лансере, оформляя спектакли испанского цикла, ориентировались на манеру флорентийского мастера Козимо Лотти, сконструировавшего сцену придворного театра XVII века Буэн-Ретиро. Исследователь не принимает в расчет, что декоративное панно Рериха было чистой стилизацией, Щуко и Лансере реконструировали архитектуру сценических площадок, а реалистическая картина Шервашидзе более уместно смотрелась бы на сцене Художественного театра. Разные типы оформления предполагали разные степени условности исполнения, разную жанровую и стилевую окрашенность актерской манеры.

Евреиновская статья «Испанский театр XVI – XVII веков» имела характер обобщения. Но, описывая испанского актера и устройство сценической площадки «золотого века» театра, {116} Евреинов ориентировался главным образом на театр Лопе де Вега. «Поэтому и испанского актера он воссоздавал по образу и подобию прежде всего этого театра, силу которого, при крайней скромности театрального оснащения, составляли только таланты драматурга и актера»[[277]](#footnote-278).

Будучи идеологом испанского цикла, Евреинов ограничился постановкой «Овечьего источника» («Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега. К этой работе режиссер приступил, имея за плечами опыт Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской и «Кривого зеркала», а также репутацию талантливого стилизатора. Идея буквальной реконструкции его едва ли увлекала. Психофизический тип испанца XVI века предполагалось не реконструировать, а стилизовать. Воссоздавались лишь принципы сценического оформления. Актеры играли на довольно узком, вытянутом помосте, единственным элементом оформления которого был занавес, разделявший сцену вдоль на две части. Раздвигаясь, он открывал глазам зрителей живописный фон декоративного панно Рериха, изображавшего горный пейзаж. За занавесом могли укрыться артисты, не участвующие в действии. Но не это было его главной функцией.

Действительно, эта минималистская обстановка воспроизводила сценические условия, в которых могла играть какая-нибудь бродячая труппа XVI века, как их описывает Г. Н. Бояджиев. «Сценический помост был сравнительно широким, но не глубоким… Занавес висел не перед сценой, а посредине ее, разделяя сценическое пространство на передний и задний планы.… В случае надобности он отдергивался, и действие перемещалось в глубину сцены — с улицы в комнату»[[278]](#footnote-279). И даже рисованный задник во времена Лопе де Вега был одним из атрибутов оформления, правда, стационарного, а не площадного театра.

Но оформление «Фуэнте Овехуна» не было самодостаточной реконструкцией. Движение занавеса не просто обозначало смену мест действия, оно обеспечивало тот стремительный {117} темп его развития, о котором писали почти все рецензенты. «Действие кипит, несется, как поток лавы»[[279]](#footnote-280). «Действие развивается с такой стремительностью, что вставленные между отдельными хорнадами (актами) интермедия и танцы не могут замедлить его неудержимого потока»[[280]](#footnote-281). Занавес как бы выполнял функцию кинематографического монтажа, который при фактически полном отсутствии бутафории осуществлялся одним движением руки. Но, кроме этого, отсутствие громоздкой сценической обстановки должно было укрупнить и вывести на первый план зрительского восприятия самих актеров, чье «свободное творчество» в XVI веке не ограничивалось никакой бутафорией, да и не нуждалось в ней, как и зритель не нуждался ни в какой иллюзии правдоподобия места действия. Это в более поздние эпохи, как писал А. А. Мгебров (очевидно, вспоминая слова Евреинова), когда уровень мастерства актера упал, на него «нельзя уже было смотреть без рампы, без декоративного оформления и иных иллюзорных обманов»[[281]](#footnote-282). Сценические условия, в которых разыгрывалась евреиновская «Фуэнте Овехуна», должны были напоминать о тех временах, когда актер прекрасно обходился без режиссера и бутафории, когда он умел «держать в руках тысячную толпу, произнося многоминутные монологи Шекспира, Кальдерона… на простом и голом помосте»[[282]](#footnote-283).

Вряд ли Евреинов был настолько наивен, что полагал, будто горные кручи и декоративное небо Рериха, «покрытое торжественно клубящимися облаками»[[283]](#footnote-284), может обмануть зрителя, вызвав иллюзию присутствия в реальном испанском пейзаже. Живописный фон должен был сообщить зрителю определенное художественное настроение — и только. Как панно Рериха, так и режиссерская манера Евреинова были стилизацией. Но режиссура Евреинова воспринималась большинством критиков как «археологическая». Только Э. М. Бескин писал: «Это — имитация, но имитация, быть может, только потому {118} и воспринятая нами, что она преломлена в родниках нашего современного “я”»[[284]](#footnote-285).

В мемуарах Мгеброва нет указаний на то, как Евреинов работал с тем или иным конкретным актером. Он описывал, как актеры «с затаенным вниманием слушали страстную речь Евреинова о Лопе де Вега и читаемые им с неистовством, в бешеном темпе и ритме, монологи и сцены этой пьесы»[[285]](#footnote-286). Он вспоминал, как долго Евреинов бился над самыми незначительными моментами, например проходом двух девушек по сцене, где все сосредоточивалось на «едва заметных… сценических деталях: игра веером, поворот головы, улыбка, смех, шаги и пр.»[[286]](#footnote-287). Но — ни слова о том, как режиссер работал над образом Лауренсии или, скажем, Эстевана (которого играл Мгебров).

Евреинову был важен зрелищный облик спектакля, зримый рисунок роли. Стилизованная Испания должна была быть яркой, дразнящей, праздничной, изысканно-грубой. Несмотря на страстность, стремительность движений и речи, актеры должны были сохранять «ту угловатую отчетливость, которую мы видим в испанских танцовщиках и которая была несомненно свойственна и драматическим артистам»[[287]](#footnote-288). Особо тщательно разрабатывалась пластика актеров. Позе, жесту предписывалось не просто быть эмоциональными, но служить эстетизированным выражением национального колорита. Быть не только «знаком» эмоции, но и «знаком» испанского театра.

Режиссер использовал прием живописных группировок. Узкий помост предполагал фронтальные, длинной декоративной лентой развернутые по всей ширине сцены многофигурные мизансцены (зафиксированные на фотографиях к спектаклю), наподобие человеческих композиций барельефа или фрески. Рериховский задник служил для артиста естественным фоном. В режиссерской манере Евреинова вновь {119} (как в Театре на Офицерской, о котором пойдет особый разговор) давала себя знать эстетика модерна, динамически обогащенная. «Декорации и движениям был придан подчеркнуто стремительный характер, и словно вихрь крутился на сцене в массовых картинах, которые нигде, однако, не сбивались на беспорядок, но подчинялись строгому ритму, свиваясь и развиваясь яркими, характерными группами»[[288]](#footnote-289).

Но для возрождения испанской героической драмы, пусть и стилизованной, изысканности было мало. Требовалось особое *внутреннее самочувствие* актера — яркое, мощное, экспрессивное. Нужен был актер трагедийного темперамента и подвижной психики (такой, какого нарисовал Евреинов в статье «Испанский актер XVI – XVII веков»), при этом сохранявший четкость, внятность, нежизнеподобность внешнего рисунка роли — способный внутренне и внешне преображаться в другого.

Несколько сильных актеров в евреиновской «Фуэнте Овехуна» было. А больше ему, возможно, и не требовалось. Противоречие между эстетичностью формы и натуральностью переживания разрешалось просто — в специфической актерской индивидуальности Виктории Чекан, игравшей Лауренсию. Мгебров писал, что дарование актрисы было трагическим, темперамент неистовым. Что не мешало ей растворяться «в грезах о прекрасной Греции, выражая это растворение культом своего тела, поклонением красоте и стремлением к эстетизму»[[289]](#footnote-290).

Имея такой материал, Евреинову действительно не было нужды воспитывать из русской актрисы (с кавказскими корнями) испанку XVI века. Человеческая и актерская индивидуальность Чекан, способность увлекаться ролью, погружаться в нее до самозабвения стали материалом роли, счастливо совпали с ней. Мгебров описывал ряд выразительных эпизодов, связанных с Чекан в «Фуэнте Овехуна». «… Играя Лауренсию… Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, {120} раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики, так что они падали в оркестр, ломая инструменты у музыкантов. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой, женщиной»[[290]](#footnote-291). Отношения героини и массовки в «Фуэнте Овехуна» проще всего сформулировать с помощью терминологии Таирова. На фоне вышколенной «кордеодрамы» должна была выделяться темпераментная «солистка».

Неистовая Чекан самоосуществлялась в роли. Вместе с тем, если доверять свидетельствам мужа и восторженного мемуариста, актриса, обладающая редкостной способностью к самоотдаче роли, не впадала в бесконтрольный аффект и отдавала себе отчет в происходящем на сцене. На одном из представлений во время сцены восстания женщин произошел курьезный эпизод, когда Чекан — Лауренсия убежала за кулисы, разгневанная вялой игрой «участниц восстания».

Неизвестно, как выстраивались профессиональные отношения режиссера и молодой актрисы. Пытался ли Евреинов обуздать ее темперамент (дабы не пострадал рисунок, партитура роли) или, наоборот, потакал его проявлениям? Зато очевидно, что «самозабвенная» игра массовки была для него нежелательной. Неистовство «народных масс» способно было разрушить отливаемую им художественную форму. Может быть, соблюденная дисциплина формы массовых сцен и позволила рецензенту утверждать, что, помимо Чекан, «на редкость стройный ансамбль дают и остальные»[[291]](#footnote-292).

Как и в «Игре о Робене и Марион», Евреинов стремился не к реконструкции испанского актера или иллюстрированию тезисов собственной статьи, а к полноценному художественному зрелищу, способному вызвать эмоциональную реакцию зрителя. И некоторые из рецензий на спектакль подтверждали, что режиссеру удалось этого добиться. «Народные сцены поставлены г. Евреиновым превосходно по внутреннему драматическому подъему, достигнутому им от масс, по внешней красоте группировок и по темпу исполнения»[[292]](#footnote-293). «Гениальная {121} драма вполне захватывает публику только во второй половине, вплоть до последней картины и фразы»[[293]](#footnote-294).

Евреинов знал, что статисты (среди которых было много любителей) едва ли способны к «переживанию», положенному на ритмическую основу. В сцене восстания рисунок движения стилизовался. «Здесь Евреинов применил свой излюбленный метод зигзагообразных движений тел, сопровождавшихся неистовым рычанием, которое соответствовало каждому ритмическому взмахиванию обнаженных шпаг. Нежным, хрупким и женственным женщинам нашего театра не всегда удавалась эта сцена»[[294]](#footnote-295). Сюжет нарастания народного бунта необходимо было решить с помощью актеров, но режиссерскими средствами — динамичными группировками масс, ритмизацией движения и выкрика. «Грубая», яркая, площадная «театральность» («гипербола», «чудовищные контрасты» и «вакханалия») испанского театра воплощалась средствами стилизации, а значит — эстетизировалась.

Евреинов не восстанавливал испанского зрителя, как и не реконструировал тип испанского театра эпохи Возрождения. Он рассчитывал на реакцию современного зрителя. Реконструкция зрителя («театр в театре») задала бы ненужную на сей раз «условность» восприятия. Нежизнеподобное зрелище должно было вызывать сугубо художественную реакцию публики Соляного городка. Героическая драма должна была зазвучать на современной драматической сцене, преображенная эстетикой модерна.

При этом Евреинов-теоретик, Евреинов-утопист стремился преодолеть рамки эстетики. Критикуя театр настоящего, формулируя «сверхчеловеческий» образ актера будущего, он искал поддержки у прошлого. И создавал фантастический образ актера-творца, способного к магическому преображению в «другого», чей образ он черпал из неисчерпаемых тайников своей фантазии.

## **{****122}** Театральность и модерн в Театре В. Ф. Комиссаржевской

В январе 1908 года, едва Старинный театр успел отыграть спектакли средневекового цикла, во втором номере журнала «Театр и искусство» было объявлено о приглашении Евреинова режиссером в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской — на будущий сезон.

С лета 1908 года (о чем свидетельствует переписка с Ф. Ф. Комиссаржевским[[295]](#footnote-296)) Евреинов начал работу над «Франческой да Римини» Габриэле Д’Аннунцио. Накануне премьеры «Франчески», состоявшейся в Москве во время гастролей театра, он обратился к труппе с речью, в которой, кроме «апологии театральности», раскрывал свои постановочные принципы. Не преминув «метнуть камень в огород» опального Мейерхольда, Евреинов заявил, что не только реализм, но и символизм «одинаково противоречат сущности театра: первый — потому что стремится к ненужной жизненной повторности, второй — потому что, по природе своей, не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия. … Я, в противоположность двум названным направлениям, выдвигаю сценический реализм как направление, проникнутое тенденцией творчества новых, чисто театральных ценностей»[[296]](#footnote-297).

Под «театральностью» Евреинов подразумевал творчество самостоятельных театральных форм, не подражающих действительности. Сказано было также, что задача художника — создание новой сценической реальности, основывающейся на синтезе всех искусств, но без «урона самостоятельному значению сценизма»[[297]](#footnote-298).

Статья Евреинова — характерный образец художественной идеологии модерна. «Искусство не выражает ничего, кроме {123} самого себя»[[298]](#footnote-299) — этот завет Уайльда он стремился воплотить не только в «Апологии театральности», но и во всех трех спектаклях Театра Комиссаржевской, поставленных в сезон 1908/09. Утверждение синтеза искусств и принципа стилизации укореняют Евреинова в стиле модерн. Принцип стилизации, примененный режиссером в «Игре о Робене и Марион», соответствовал модернистской поэтике Д’Аннунцио, Уайльда и Сологуба по определению.

Премьера «Франчески да Римини» (перевод В. Я. Брюсова) состоялась в сентябре 1908 года; в конце октября после генеральной репетиции была запрещена «Саломея» (перевод Н. И. Бутковской); в январе 1909 года состоялась премьера «Ваньки-ключника и пажа Жеана». Как будто выполняя работу над ошибками Старинного театра, Евреинов на сей раз обращается не к «старинной» пьесе, а к современной драматургии с элементами стилизации, где исходная «сырая» материя жизни уже прошла художественную фильтрацию, испытала эстетическое преломление волей авторов пьес.

Евреинов начал с пьесы Д’Аннунцио неслучайно. Образ героини и тема мятежной страсти, безудержной и неуправляемой, импонировали личным творческим запросам Комиссаржевской. А средневековый антураж (правда, уже транскрибированный драматургом-модернистом) был своего рода «визитной карточкой» молодого режиссера. О постановке «Франчески» сохранились весьма разрозненные и противоречивые сведения. После премьеры в Москве спектакль был сыгран в Петербурге всего три раза, потом снят с репертуара. Известно, что Мстислав Добужинский, художник спектакля, стилизовал костюмы в духе средневековой миниатюры. Воспоминания, переписка с Комиссаржевским и интервью, данное корреспонденту московской газеты «Театр», свидетельствуют о том, что Евреинов намеревался ставить «Франческу» с помощью монодраматического метода. «Между прочим, — писал он летом 1908 года, — служанки должны быть отражением душевного настроения Франчески, в 1‑м д. они в бледно-розовом, невинный смех, голоса, недоразвившиеся фигуры, {124} в III‑ем д. они в пунцовом, плотоядные губы, под глазами уже сине, голоса — сугубо-страстные и пр.; в V‑м д. они в скучно-белом, бледнолицые, полные томления и злого предчувствия»[[299]](#footnote-300).

Предполагалось, что изменения в душевном мире Франчески будут передаваться с помощью света и цвета. Цветовые тона декораций и костюмов каждого акта должны были соответствовать настроению героини: «… в первом акте преобладают солнечные, светозарные тона, во втором акте — сумрачно-коричневые, в третьем — огненно-красные, в четвертом — сурово-железные, и наконец, в пятом акте… все освещается мертвенно-бледным светом»[[300]](#footnote-301). Вероятно, «огненно-красный» должен был ассоциироваться с разгорающейся страстью, «мертвенно-бледный» — с охватывающим героиню предчувствием гибели.

Превратить «Франческу» в монодраму Евреинову не удалось. Архитектоника трагедии Д’Аннунцио не давала возможности осуществить монодраматическую постановку: протагонистка присутствовала на сцене далеко не в каждом явлении. Но было и более серьезное препятствие. В лице начинающего режиссера Комиссаржевская столкнулась с едва ли не большей «опасностью», чем Мейерхольд. Монодрама провоцировала вопрос, какая нужда в игре, в перевоплощении, если внутренний мир героя обнаруживает себя на сцене в замысловатых визуальных эффектах, а действующим, перевоплощающимся и переживающим становится сам зритель? Замысел Евреинова грозил заменой драгоценного «я», личности актрисы — личностью режиссера (в соответствии с собственным произволом объективирующего сложную и изменчивую внутреннюю картину души героини) или «я» вытащенного режиссером на сцену зрителя. Монодраматический спектакль требовал максимальной согласованности рисунка роли протагонистки и окружающей ее среды. Малейшее душевное движение героини должно было мгновенно вызвать отклик во всех выразительных компонентах (свет, речевой рисунок, мизансцены).

{125} Вряд ли Комиссаржевская, игравшая Франческу, согласилась бы с тем, чтобы мир чувств героини выражался кем-то или чем-то иным, кроме нее. Возможно, она просто не была поставлена в известность о монодраматических планах режиссера.

Как свидетельствуют мемуары А. А. Мгеброва и А. Л. Желябужского (исполнителя роли Паоло), Евреинов и Комиссаржевская работали независимо друг от друга. «Трагедия Паоло и Франчески рождалась сама собой глубоким и прекрасным талантом Веры Федоровны. В трагедиях ничего не хотел понимать Евреинов и потому тактично предоставлял им собственный всход; он лишь стремился страстностью своего темперамента оживить любезный ему до исступленной любви мертвенный стиль эпох давно ушедших…»[[301]](#footnote-302).

Занимаясь постановочной стороной спектакля, Евреинов предоставил Комиссаржевскую самой себе, препоручив ей и Желябужского, с которым актриса изучала тонкости душевного мира Паоло. «Сегодня займемся внутренней стороной образа… Давайте разбираться в его нутре»[[302]](#footnote-303). Понятно, что ни о каком «преображении» и «сочувственном переживании» зрителя, предполагавшимися монодрамой, здесь не было и речи.

«Франческа да Римини», как и многие постановки Евреинова, стала спектаклем художника — не столько Добужинского (о декорациях и костюмах которого нет возможности составить цельное представление), а режиссера-художника. Мизансцены и пластику действующих лиц Евреинов стремился подчинить живописно-декоративной задаче. Еще до начала репетиций он делился планами с Ф. Ф. Комиссаржевским: «… в области пластики и рисунка групп хочу призвать на помощь прерафаэлитов (Россетти)»[[303]](#footnote-304). Неизвестно, насколько режиссеру удалось передать на сцене стиль Россетти, но есть основания полагать, что он добивался не только живописной выразительности, характерной для театрального модерна, {126} не только «картинности» поз и группировок, но того, чтобы и речь, и движение ложились на музыкальную основу, — так называемой «ритмопластики»[[304]](#footnote-305). «Чтение стихов, — акцентировал режиссер, — с *раздельностью строчек*, в музыкальной согласованности голосов, подчас напевное»[[305]](#footnote-306). Должна была возникнуть некая музыкальная звуковая полифония. Мгебров вспоминал, что более всего ему запомнились те сцены, где «Евреинов изощрялся в создании журчащей мелодии смеха пленительных девушек… И на фоне этого смеха — шумное бряцание оружия братьев да Римини и отчаянно-глубокий призывный голос Веры Федоровны…»[[306]](#footnote-307).

Вероятно, к моменту премьеры следы ритмопластики и мелодической разработки речевого рисунка можно было обнаружить лишь в решении массовых сцен. Евреинов осуществлял идею синтеза парадоксально — помимо актера. Большая часть вины ложилась на самого режиссера, не уделившего должного внимания работе с «солистами» труппы.

Любопытен следующий факт. Во «Франческе да Римини» Евреинов впервые попытался воплотить «эстетику безобразного», превознесенную им чуть позже в речи к труппе перед постановкой следующего спектакля — «Саломеи» Уайльда. Желябужский вспоминал: «Веру Федоровну коробило, когда свирепый Малатестино выходил из подземелья и швырял к ее ногам окровавленный мешок с отрубленной головой своего врага»[[307]](#footnote-308). «Вы чувствуете, как театрально, когда этот страшный мешок со стуком падает на каменный пол замка»[[308]](#footnote-309), — мог возразить ему Евреинов. Для него театральность этой сцены заключалась не только в ее эффектности, гиперболизированной «натуральности». Сообразно эстетике модерна, Евреинов стремился выйти за рамки «хорошего тона», сломать общепринятые {127} границы «прекрасного» и «безобразного». Таким образом воплощалась идея творческого произвола художника. Загадка очарования кошмара — «в чувстве свободы от оков действительности»[[309]](#footnote-310), как утверждал режиссер в речи к постановке «Саломеи». Помимо этого «кровавые» эффекты первого спектакля Евреинова в Театре на Офицерской вполне соответствовали «интенсивнейшему зрительному восприятию», заявленному в «Апологии театральности».

Художественный результат был скромным и противоречивым. Судя по отзывам рецензентов, внешне спектакль не отличался особым великолепием. Вероятно, сказалась инерция монодраматических задач, поставленных перед Добужинским, в силу которых красота не являлась самоцелью. Рецензенты, увидевшие в спектакле рельефы «по Мейерхольду» и массовые сцены «по Санину», явно были не в курсе монодраматических установок режиссера. «Непонятно, почему костюмы Франчески однотонны, тусклы, а в костюме Паоло некрасивы краски»[[310]](#footnote-311).

Возможно, во «Франческе», как и в «Месяце в деревне» Художественного театра (1909), оформление Добужинского, будучи условным, подчинялось психологическим задачам. «Художник заботился о колористическом соответствии декораций и костюмов, неизменно воспринимая сцену как ожившую картину, все части которой гармонируют и несут в своем взаимодействии определенную психологическую нагрузку»[[311]](#footnote-312).

Актеры играли «в традиционной манере, вступая в противоречия с требованиями режиссера»[[312]](#footnote-313). Комиссаржевскую критики вновь обвинили в том, что она заковала себя в оковы «модернизма», зато хвалили К. В. Бравича и Б. С. Неволина. {128} Оба играли «красочно, по добрым традициям художественно-реальной школы русского театра»[[313]](#footnote-314). Ритмизованно-живописный рисунок был сохранен лишь в коллективных мизансценах. Он вызвал привычно негативную оценку со стороны критиков. «Деревянный тон исполнения был вообще присущ этому спектаклю. Марионеточные служанки спотыкались на гладком месте. Синьоры выглядели окаменелостями»[[314]](#footnote-315).

Критики записали Евреинова в эпигоны Мейерхольда. Но как Евреинов был чужд символизму, так и пластическая декоративность «Франчески» вряд ли имела что-то общее со «статуарностью» неподвижного театра. Здесь скорее сказывалось общее для эстетики театрального модерна тяготение к живописности, к тональной разработке сцен, к плоскостности, к ритмическому расположению фигур в сценическом «панно» или «барельефе».

«Символизм не как стиль или комплекс приемов, а как комплекс идей — уходит с наступлением модерна. Но в самом себе как стиле несет его зачатки»[[315]](#footnote-316). В спектаклях Мейерхольда в период Студии на Поварской и Театра на Офицерской символизм «как общность методологическая»[[316]](#footnote-317) управлял стилем. Во «Франческе да Римини» декоративность выходила на первый план, становилась самодостаточной.

В то время как Мейерхольд от живописного театра через «Балаганчик» (центральным персонажем которого и был театр, с занавесом, суфлером, с разделением прав автора и театра, с декорацией, не имитирующей ни жизнь, ни живопись, ни выставочный интерьер, с традиционными, стилизованными персонажами старинного театра) делал шаг к «театру игры», театру актера-гистириона, «балагану», Евреинов, провозгласивший «самостоятельное значение сценизма», сделал шаг в другом направлении.

{129} «Франческа да Римини» была для Евреинова «генеральной репетицией». «Царевна» — она же уайльдовская «Саломея» — должна была стать следующим, более решительным шагом в воплощении идеи синтеза искусств. Свое режиссерское видение будущего спектакля режиссер раскрыл в упомянутой речи к труппе. Евреинова не увлекла символистская трактовка пьесы (данная поэтом Н. М. Минским) как «трагического столкновения красоты и святости»[[317]](#footnote-318). По Минскому, ни красота Саломеи, ни святость Иоканаана не являлись абсолютным воплощением гармонии, и потому, столкнувшись, они умертвили «друг в друге ту сторону вечной гармонии, которая оставалась в них друг для друга сокрытой»[[318]](#footnote-319).

Режиссер попытался воплотить на практике уайльдовское определение произведения искусства как «особой формы художественной правды», заключающейся в стиле. В связи с этим, вторил Евреинов Уайльду, мы «не должны теряться в догадках», что представляет собой произведение, «а должны любить его ради него самого»[[319]](#footnote-320).

Творческий произвол художника Евреинов подкреплял не просто отказом от содержания, но апологией эстетического имморализма. В «Саломее» должна была воплотиться «эстетика безобразного». Режиссер сравнивал спектакль со сном, отвратительным, путающим и тем не менее прекрасным причудливостью своих форм, сотворенных спящей для этого мира, но отпущенной на свободу фантазией. Произведение искусства, говорил Евреинов, дает нам «чувство свободы от оков действительности, привычной, наскучившей, серой»[[320]](#footnote-321).

Однако ничего «отвратительного» в спектакле не было. «Эстетика безобразного» воплощалась в «красоте аморального». «Чувство свободы от оков действительности» выражалось в произволе красоты, снимающей противоречие между глубоким и поверхностным, святым и преступным, нравственным и безнравственным.

{130} Метод постановки Евреинов определил как «гротеск гармонически-смешанного стиля»[[321]](#footnote-322). Если мейерхольдовский гротеск рождался из сопоставления структурных слагаемых спектакля (выводя явление из бытового плана и потому являясь содержательной театральной категорией), то евреиновский гротеск (намеренное столкновение разных художественных эпох и стилей) лежал в плоскости живописной выразительности. «Гротеск художественного тонирования… — утонченная вычурность, нередко причудливость, музыкальная экстативность, бредовая мистичность, сугубая грубость, почти нечеловеческая, и наконец, та яркость чудовищной страсти, которая надвигается стремительней лавы и побеждает нас, очаровывая»[[322]](#footnote-323). Все эти «интонации» передавались (и в тексте речи Евреинова, и в спектакле) главным образом с помощью остро выразительных цветовых характеристик; они не «конфликтовали», а как бы располагались в одной живописной «плоскости», подобно цветным кусочкам смальты.

В области исполнения Евреинов давал актерам установку на условность, эстетическое неправдоподобие, фантастику формы — «чудовищно прекрасный экстракт эротической жестокости», где «все художественно преувеличено, все раздуто творческим гением, все подчеркнуто и очерчено наперекор бледным по необходимости контурам жизни»[[323]](#footnote-324).

«Саломея» стала триумфом режиссера-живописца и декоратора. Н. К. Калмакову удалось воплотить тот специфический уайльдовский «стиль синтетического характера»[[324]](#footnote-325), в котором сочетались «и изощренная деланность “рококо”, и чарующая лаконичность “Эллады”, и пряная цветистость Востока, и утонченная обходительность “Louis XIV”, и чисто модернистическая диковинность»[[325]](#footnote-326). Художник следовал свойственной модерну установке на «мифологизацию». Как писал Д. В. Сарабьянов, эстетика модерна «создает условный мир, обладающий своим измерением, своими внутренними законами»; синтетическое {131} произведение, где разговор с «натурой» «может состояться в деталях, в частях, но не в целом, не в главном»[[326]](#footnote-327). Стиль Калмакова в «Саломее» был живописно опосредован изобразительными «стилями» прошлого. Так, в эскизе костюма Тигеллина чувствовалась барочная пышность, Пажа — жеманность рококо, в монументальной, идолоподобной, геометризированной фигуре Тетрарха — ассирийские мотивы.

Эскиз декорации «Саломеи» напоминал мозаичное панно. На «каменистом» небе, усеянном звездами, больше похожими «на чашки цветов или на морские звезды»[[327]](#footnote-328), выделялись неправдоподобно огромная луна, тонкие, орнаментально змеящиеся линии деревьев и массивные кариатиды, поддерживающие портал. Гротескный характер сценографии, как замечает исследователь, выражался в «утрированном неправдоподобии»: «… изящество “климтовского” орнамента было нарушено введением в него античных театральных масок. И уж совсем неожиданными были венчающие колонны капители в виде монструозных кариатид, чьи мощные торсы опирались на трех змей с человеческими головами»[[328]](#footnote-329).

«Визуальный образ спектакля был дерзким, гротесковым, балансирующим на грани допустимого», а образы, созданные художником, «были ярки и агрессивны»[[329]](#footnote-330). Несовместимые, на первый взгляд разностилевые элементы костюмов и сценографии были переплавлены художником в гармоническое единство, сформировав вызывающе-чувственный, пряно-томный образ спектакля.

Актеры, игравшие в «Саломее», также были элементами декоративного орнамента, цветными пятнами на живописном фоне. «Белые лица воинов выступали из тьмы. Огромный рыжий парик Саломеи бросался в глаза»[[330]](#footnote-331). И воспоминания А. А. Мгеброва, и статья М. Вейконе (застенографировавшего {132} генеральную репетицию спектакля) описывают не актеров, а «фигуры», одетые в восхитительные костюмы и парики Калмакова (зеленое, излучающее святость тело Иоканаана «с нарисованными… ребрами»[[331]](#footnote-332), бледно-сиреневое тело царевны и ее лицо в рамке пышных светло-красных волос, «красиво изогнувшегося пажа Иродиады с ослепительно беломраморным нагим телом»[[332]](#footnote-333), «черного как ночь Наамана с ярко красными руками и ногами»[[333]](#footnote-334) и т. д.).

Образ решался с помощью цвета и линии — прихотливого «бердслеевского» излома. «Каждому персонажу Евреинов нашел свои статичные и вычурные позы. Для актеров, которым в общей палитре спектакля отводилась роль красочных пятен, подчинение живописно-декоративным задачам было непривычным и нелегким»[[334]](#footnote-335), — считает К. Добротворская. Вряд ли с этим можно согласиться. К моменту постановки «Саломеи» актеры театра В. Ф. Комиссаржевской уже прошли полуторагодичную школу Мейерхольда и имели опыт «декоративного панно» «Гедды Габлер» и «барельефов» «Сестры Беатрисы». Тот же А. И. Аркадьев, игравший Тетрарха, уже принимал участие в «живых картинах в стиле ассирийской стенописи», где, как язвил рецензент, он добросовестно «лепился» на фоне стены, так, что не всегда можно было разобрать, «нарисован он на стене или все это нарочно»[[335]](#footnote-336) («Свадьба Зобеиды» Гуго фон Гофмансталя).

Декоративность «Саломеи» таила в себе драматический заряд, воздействие которого (несмотря на пренебрежительные утверждения, что «все в целом напоминало сомовский рисунок или виньетку звездного неба из декадентской книжки»; не столько спектакль, сколько «стильные живые картины»[[336]](#footnote-337)) ощутили некоторые рецензенты. «Огромный серп луны {133} жутко изогнулся на фоне этого неба. Всмотритесь в него, и вы различите здесь силуэт обнаженной женщины. Размеры луны антиреальны, но этим хорошо символизировано настроение жуткой лунной ночи, наполняющей всех предчувствием крови и смерти»[[337]](#footnote-338), — писал рецензент «Биржевых ведомостей». Тот же привкус ужаса чувствовался и в гротескных костюмах-образах Тетрарха и Царицы. Образы эти воздействовали в первую очередь на подсознание зрителя, вызывая «инстинктивное ощущение греха, преступления, кровосмесительства»[[338]](#footnote-339). От одной только колористической гаммы костюма Тетрарха, как вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева, зрителя с самого начала охватывало «чувство (вызванное только линиями и красками) приближения какого-то страшного события»[[339]](#footnote-340).

Предметом выражения в спектакле стал чувственный экстаз, что хорошо отражало мировоззрение модерна. «Культ красоты в эстетике модерна был призван эстетизировать чувственную стихию жизни — панэстетизм неотрывен от витализма»[[340]](#footnote-341). Напряжение страсти в «Саломее» выражалось пластическими средствами. Так, поза фехтовального выпада, в которой на протяжении первого акта стоял Сириец — Мгебров, была своего рода пластической метафорой страсти. «Позади меня, — как вспоминал актер, — в такой же исступленно-напряженной, статической позе стоял Паж…»[[341]](#footnote-342). Поставленные в идентичные позы фигуры Сирийца и Пажа образовывали основанную на повторе, подобную орнаменту ритмическую композицию.

Нарастание замешенного на крови эротического напряжения выражалось в динамике ритмической и световой партитуры, разряжаясь в танце Саломеи. «Выпуклые, неподвижно {134} застывшие изваяния»[[342]](#footnote-343) Пажа, Сирийца и Наамана приводило в движение появление Саломеи. «Движения, речи, краски, свет постепенно нарастают, сгущаясь по мере ускорения темпа пьесы»[[343]](#footnote-344). Спектакль медленно раскручивался, подобно отпущенной пружине, достигая ритмического апогея в танце Саломеи, во время которого сцена постепенно заливалась красным светом, «символом жгучего сладострастия, смешанного с кровавым ужасом»[[344]](#footnote-345). Танец сопровождался возбужденными криками Ирода и его свиты, которые «росли crescendo», доходя «до совершенно изуверского исступления»[[345]](#footnote-346). В колористическом развитии спектакля не было наглядной цветовой символики. Евреинов делал ставку на иррациональное восприятие. Зритель должен был не гадать, что значит тот или иной цвет или образ, а бессознательно попадать под его воздействие. Динамический эффект в «Саломее» достигался посредством ритмизации речи и движения, изменений в световой и музыкальной партитуре спектакля. Эротическое напряжение находило выход в вакхической исступленности танца Саломеи и в колористике спектакля, «вулканическом взрыве красных тонов: от черно-красного неба до огненно-красных отсветов на металлической фольге золотых и серебряных частей декорации и на костюмах в финале спектакля»[[346]](#footnote-347).

В статье Е. И. Струтинской о Николае Калмакове подмечена одна очень важная особенность пьесы Уайльда: «Персонажи на протяжении всего действия комментируют любое изменение, происходящее вокруг них, — не только изменения, например, света и цвета луны, но и изменение в восприятии места действия, а также внешнего облика персонажей»[[347]](#footnote-348). Напомним, именно в 1908 – 1909 годы Евреинов разрабатывает концепцию {135} монодрамы, некоторые принципы которой он попытался воплотить во «Франческе да Римини». Эта особенность «Саломеи», где и среда, и действующие лица представлены субъективно, глазами того или иного из персонажей (Пажа и Молодого сирийца, Саломеи, Ирода), не осталась незамеченной режиссером. Во «Введении в монодраму» он особо отметил эту изменчивость «картины мира» (в зависимости от эмоционального состояния того или иного персонажа) в уайльдовской пьесе. «… Если действующий преисполнен томлением уайльдовского Нарработа, она (монодрама. — *Т. Д*.) может быть покажет в луне соблазнительный облик царевны, или покойницы, если он весь — предчувствие смерти, или пьяной развратницы, если действующий зажил Иродом, или девственницы, если это час его целомудрия, или, наконец, это действительно будет луна как луна, если в душе действующего пробил час того безразличного отношения к природе, каким была преисполнена Иродиада, выйдя в сад призвать мужа к гостям»[[348]](#footnote-349).

Но если бы Евреинов с Калмаковым и вознамерились воплотить на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской проекции сознания героев, то представить общий облик спектакля в динамике, постоянном становлении было бы необыкновенно сложно. Воплощение подобной задачи потребовало бы облегченных костюмов, мобильных декораций-трансформеров. В «Саломее» все было ровно наоборот. Да, костюмы Калмакова были гротескными костюмами-образами, но образами утрированно декоративными, пышными и многосоставными, декорация — статичной. Если и вообразить, что на этапе, предшествовавшем постановке, имела место «полидраматическая» установка режиссера, то, скорее всего, она была подавлена визуальной роскошью эскизов Калмакова.

Ритмический рисунок и световая партитура «Саломеи», нагнетавшие экстатическое состояние, несли в себе зачатки экспрессионистской эстетики. Но экспрессионистские мотивы в режиссуре Евреинова вступали в противоречие с «информационной» перегруженностью декоративности Калмакова. {136} С той же проблемой Театр на Офицерской столкнулся позже, при постановке «Черных масок» Л. Н. Андреева (декабрь 1908 года, режиссеры Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Зонов). Монодрама Андреева (многофигурное действие разворачивается в сознании главного героя — герцога Лоренцо) была одета Калмаковым в вычурно-конкретные, оперно-сказочные костюмы, в которых не было пугающе зыбкой грани между воображаемым и действительным. «Невиданные доселе на театральных подмостках монстры, придуманные изощренной фантазией Калмакова, выглядели слишком материально и натуралистично»[[349]](#footnote-350).

Многократные ритмические повторы в тексте «Саломеи», звучащие рефреном одни и те же реплики действующих лиц вызывают ассоциации с ритуалом. Сюжет венчает смерть Иоканаана — своего рода жертвоприношение красоте. Евреинов, всего два года назад предпринявший попытку художественной имитации ритуала в пьесе «Три волхва» (средневековый цикл Старинного театра), не мог этого не почувствовать.

Но «Саломея» в Театре на Офицерской не была ни полидрамой, где зритель, последовательно отождествляя себя с тем или иным персонажем, мог стать «участником» спектакля, ни ритуализированным действом, предполагавшим «выход из себя». Причиной тому послужили и диктат декоративности, и цензурные ограничения, из-за которых финал спектакля выглядел стыдливо-невыразительным. «Саломее не приносят головы на блюде. На сцену не выносят и трупа. Какая-то скомканность явилась в конце драмы»[[350]](#footnote-351). Тем не менее с помощью света, ритма, линий и красок костюмов Калмакова режиссер добился удивительного единства зрительского впечатления. В лучшие моменты спектакля достигался иррациональный эффект, как будто зрители смотрели один общий для всех сон. В «Трех волхвах» Старинного театра выведенная на сцену в качестве действующих лиц толпа паломников иллюстрировала {137} «религиозный экстаз». В «Саломее» объектом воздействия должна была стать реальная публика Театра на Офицерской.

После запрещения «Саломеи» судьба Театра В. Ф. Комиссаржевской была решена. Постановка «Ваньки-ключника и пажа Жеана» Ф. К. Сологуба ничего не могла изменить. С точки зрения режиссерской методологии в этом спектакле не было ничего оригинального. Он представлял собой ироничную стилизацию под народный лубок, не отягощенную глубоким содержанием. Устройство сценической площадки было симультанным. «Русские» и «французские» сцены разыгрывались параллельно (вероятно, Евреинов использовал прием монтажа). Режиссер стилизовал под лубок не только «русские», но и французские эпизоды, в связи с чем, судя по фотографиям, фигурки актеров, игравших графа, графиню и Жеана, напоминали не столько версальских персонажей Бенуа, сколько дымковскую игрушку. «На деле мы видели кинематографическую смену обрывочных картинок, с декорациями, напоминавшими наивные детские рисунки, которым на сцене подражать совершенно незачем. <…> Фантастичность, сказочность, внереальность даже в сценической сказке не должны переходить в претенциозную “нарочную” безграмотность рисунка»[[351]](#footnote-352). Корреспондент «Театра и искусства» с установкой на «правдоподобие» и «мысль» рекомендовал режиссеру обратиться за образцами «народной живописи» — к Васнецову.

Евреиновская «Саломея» вошла в историю как одно из ярчайших явлений русского театрального модерна, апофеоз театральности как чарующей эстетической иллюзии, отрицающей любое жизненное правдоподобие. На данном этапе деятельности Евреинова линия модерна совпала с его теоретической программой. «Евреинов поставил пьесу ради культа красоты и, как истинный апостол, принес в жертву этому культу многое — в том числе сложную проблематику драмы {138} и живых актеров»[[352]](#footnote-353). Это не так. Думается, изначальный замысел Евреинова был куда более сложным. Но красота спектакля — тот самый «вкусный соус, под которым можно съесть родного отца»[[353]](#footnote-354), — оказалась столь обильно-самодостаточной, что не позволила ощутить вкус основного блюда. Оригинальная концепция спектакля Евреинова заключалась в господстве стиля, обнаружении содержательного потенциала самой формы уайльдовской пьесы (а не в интерпретировании ее сюжета, как делал Минский). Режиссеру удалось почувствовать и отчасти воплотить действенность самой композиции, ритм речевого рисунка «Саломеи».

В этом и воплощалась эстетическая концепция модерна, где «смысловую нагрузку несет не отдельный образ, а сама организация пространства, соотнесение образа со средой», где «композиционно-организующий принцип сам становится сюжетом произведения модерна», а «средством воплощения этого принципа является ритм»[[354]](#footnote-355). Композицию спектакля Театра на Офицерской, вероятно, можно было уподобить не столько ритуалу, сколько живописному танцу, ритмически развернутому во времени. Синтетический спектакль, спектакль-живопись, спектакль-танец был явлением чрезвычайно характерным для театра модерна. Режиссер принес «естественное» в жертву «искусственному». Уподобляя актера «узору», модерн освобождал его от плоти, от грубой материи, от данности собственного тела, одновременно закрепощая в прихотливом, вычурном живописном арабеске. От актеров и не требовалась имитация чувств или отношений. Актеры переставали значить что-то сами по себе, работая на общее целое. Вместе с «самоиграющими», трансформирующими природную фактуру костюмами Калмакова актеры получили новые «эстетические» тела. Модерн преображал — по закону красоты — внешность, а не психику. Подлинная драма должна была разворачиваться не в душах персонажей или актеров, а в сознании зрителей.

## **{****139}** «Взятие Зимнего дворца». Реконструкция или театрализация действительности?

Апологету «театрализации жизни» в 1920 году наконец представилась возможность «одеть Жизнь в праздничные одежды». По возвращении из Сухуми Евреинов был назначен руководителем постановки «Взятие Зимнего дворца». В качестве режиссеров под его началом оказались Ю. П. Анненков (совмещавший режиссуру с функцией художника-постановщика), К. Н. Державин, А. Р. Кугель, Н. В. Петров. «Взятию Зимнего дворца» суждено было стать не только самой грандиозной, но и наиболее знаковой из массовых постановок 1920 года и последующих лет.

Этому действу, приуроченному к трехлетию Октября, предшествовали три театрализованных зрелища, поставленных в Петрограде в том же году. В «Мистерии освобожденного труда» («Гимн освобожденному труду») (1 мая 1920 года, режиссеры Ю. П. Анненков, С. Д. Масловская, А. Р. Кугель), разыгранной перед зданием Фондовой биржи, участвовали четыре тысячи человек. В постановке «К мировой Коммуне» (19 июля 1920 года, режиссеры К. А. Марджанов, Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов, А. И. Пиотровский) также было занято около четырех тысяч участников. Разыгрывались не столько реальные исторические события, сколько их аллегория. «Историзм и реальность» в «Гимне освобожденному труду» отходили «на задний план перед самым общим символическим изображением революции как восстания рабов против угнетателей. Отдельные символы этой мистерии (“дерево свободы”, “крепость с золотыми воротами”) были вообще чужды образам пролетарской революции и оказались заимствованными из эстетики французских празднеств»[[355]](#footnote-356). Это действо «с частыми переменами декорации, с использованием портала {140} Биржи в качестве большой горизонтальной сцены… со всеми признаками романтико-феерического стиля, усвоенного Большим Драматическим театром, так сильно повлиявшим на стилистику этой постановки»[[356]](#footnote-357), напоминало традиционный спектакль.

В постановке «К мировой Коммуне» пространство для игры было расширено. «Действие не ограничивалось теперь только порталом Биржи, а захватывало и боковые ее парапеты, и ростральные маяки на площади, и круглые сходы к Неве, и оба моста — Республиканский и Строителей, и самую Неву, где стояли миноносцы, и Петропавловскую крепость, прожектора которой освещали эту инсценировку»[[357]](#footnote-358). Однако конкретное пространство Стрелки Васильевского острова и панорама Невы по-прежнему толковались в иносказательном ключе — как осажденная врагами РСФСР.

Сюжет «Блокады России» (20 июня 1920 года; режиссеры С. Э. Радлов, В. М. Ходасевич), в которой принимали участие около 750 человек, отталкивался от недавних исторических событий. Но разыгранный с участием воздушного гимнаста Сержа (А. С. Александров), клоуна и акробата Дельвари (Г. И. Кучинский), представших в образах польского шпиона и пана, спектакль тяготел к «затеям старинных театров», с которыми ассоциировался «замысел театра на воде»[[358]](#footnote-359). Выбранная С. Э. Радловым цирковая эстетика, «миниатюризация» блокады России («Островок посреди пруда изображал РСФСР — осажденную, блокируемую страну»[[359]](#footnote-360)) создавали ироничную дистанцию между событиями и их художественным воплощением.

Задача, поставленная перед Евреиновым, — «реконструкция» совсем недавнего исторического события в его естественной среде (ландшафте) — предполагала иной тип зрелища. Его неодушевленными участниками должны были стать само пространство Дворцовой площади (площади Урицкого), {141} Зимний дворец и крейсер «Аврора». Присоединение реального объекта (Зимнего дворца) «вводило в инсценировку момент внехудожественной реальности, трактованной… глубоко характерно для мировоззрения Н. Н. Евреинова, идеолога “театрализации жизни”»[[360]](#footnote-361). Но грандиозный спектакль, придуманный Евреиновым и его коллегами, не был буквальным воспроизведением событий октября 1917 года. Дело не в том, что Евреинов, возвратившийся в Петроград только осенью 1920‑го, не мог быть ни свидетелем октябрьского переворота, ни зрителем вышеперечисленных театрализованных действ. Буквальная реконструкция захвата Зимнего была не нужна не только молодому советскому правительству, но и Евреинову, который еще в 1907 году в средневековом цикле постановок Старинного театра противился как дотошности музейных реконструкций, так и 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 гигантскими урбанистическими декорациями Ю. П. Анненкова, достигавшими уровня третьего этажа зданий, — «красная» и «белая» площадки, соединенные мостом. На противоположной стороне площади была сложена поленница, за которой укрывались юнкера — защитники Зимнего. Пункт режиссерского управления находился в центре площади в районе Александрийской колонны. Неподалеку, также в центре площади, — отгороженные трибуны со зрителями. Таким образом, действие разворачивалось вокруг них. Около 30 прожекторов, укрепленных на здании Зимнего, освещали место действия. Артиллерийская батарея располагалась в Александровском саду, бронетехника — в районе Дворцового сада, три отряда штурмующих, до времени скрытые, — {142} в районе Мойки, Адмиралтейского проезда и Арки Генерального штаба.

Для участия во «Взятии» помимо профессиональных артистов «мобилизовали» статистов из флотских и красноармейских частей. Всего участников было почти 8 тысяч. На репетиции было отпущено около недели.

«Действие начиналось в полной ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами, и начиналась симфония Гуго Варлиха»[[361]](#footnote-362), 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). Режиссура «красной» площадки была поручена Н. В. Петрову, «белой» командовали А. Р. Кугель и К. Н. Державин. 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»[[362]](#footnote-363). Принцип множественности мест действия был воспринят Евреиновым из представлений средневековых мистерий, а использован еще в 1909 году в спектакле Театра на Офицерской «Ванька-ключник и паж Жеан». Такое сценографическое решение задавало особый тип развития действия. Режиссер по контрасту «монтировал» картины, представленные на «белой» и «красной» платформах, посредством «погружения попеременно той или иной платформы во тьму» и яркого освещения «того куска театральной арены, к которому следует приковать внимание зрителя»[[363]](#footnote-364).

Как считал Адр. Пиотровский, постановщики использовали «принцип контрапунктового действия», но этот прием «был в корне подорван введением переменного освещения площадок»[[364]](#footnote-365). «Непрерывность праздничного действия… была здесь {143} сломана. Не “мистерия”, а мелькание кино-фильмы»[[365]](#footnote-366). Тем не менее кинематографичность зрелища нельзя поставить Евреинову в упрек. Принцип симультанности (параллельное развитие действия на обеих платформах) нарушил бы целостность впечатления от зрелища, рассчитанного на многотысячную толпу. Внимание зрителей должно было быть прикованным к тому, что представлялось важным именно в данный момент.

Вместе с тем композиционный принцип, избранный Евреиновым, был сродни (если воспользоваться более поздним термином) принципу «параллельного монтажа». «То, что контрапунктом дается восприятию в готовой одновременности, здесь достигается большим творческим напряжением воспринимающего: контрапункт складывается уже внутри самого восприятия»[[366]](#footnote-367). Руководитель постановки не хотел расслоения зрительского впечатления на отдельные составляющие, поэтому ушел от симультанного изображения событий на «красной» и «белой» платформах. Однако стремился к тому, чтобы они и сопоставлялись (в восприятии зрителей), и представали в динамике (линейная последовательность). Образ движения складывался «из столкновения двух изображений, двух последовательных фаз движений», где «parts (часть) в монтажном куске вызывает образ… некоего целого»[[367]](#footnote-368).

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. И вот «в то время как на белой платформе бесплодно течет время во всевозможных заседаниях… на красной платформе, под крепнущие звуки Интернационала, пролетариат объединяется вокруг своих вожаков, и гордо реют над ними кроваво-красные знамена»[[368]](#footnote-369).

{144} После того как на краю «белой» площадки появлялось «трехцветное знамя корниловщины», ее обманутые защитники по помосту переходили «толпами к знаменам, гордо и призывно развевающимся на красной платформе»[[369]](#footnote-370). Белая площадка пустела. Временное правительство оставалось «в трагикомическом одиночестве… охраняемое лишь юнкерами да женским батальоном»[[370]](#footnote-371).

Подробное описание основных этапов развития действия, данное Евреиновым, позволяет судить скорее о наличии стройного замысла, чем о реалиях его воплощения. Так, Пиотровский утверждал, что имели место упрощение и запутанность сюжета.

Евреинов использовал свой любимый принцип живописных группировок, опробованный еще в спектаклях Старинного театра и Театра на Офицерской. «Нарочито подчеркнутая логика графической выразительности всех mises-en-scène, 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»[[371]](#footnote-372). Происходящее на «белой» площадке, видимо, представляло больший интерес, так как «масса» здесь была распределена группировками, каждая из которых имела конкретное пластическое решение и звуковую тональность. К. Н. Державин писал о настоящем «оркестре шумов». «Специальные трещотки за сценой аплодировали речам Керенского, а молотками целый ряд бутафоров выстукивал мелодию ударов костылей, медленно шествовавших в первой картине инвалидов»[[372]](#footnote-373). Звуковая партитура служила средством обобщения и иронично комментировала патриотические речи героев «белой» площадки. Державин, имевший непосредственное отношение к постановке «белых» сцен, сетовал на то, что «ряд причин воспрепятствовал проведению на практике {145} идеи о создании из действующих лиц нескольких групп похожих друг на друга персонажей; одинаковых сановников, одинаковых банкиров и т. п.»[[373]](#footnote-374).

Большинство свидетелей и рецензентов «Взятия» воспроизводили событийную составляющую зрелища. Для Евреинова и его соратников важна была свето-звуковая партитура действия, обеспечивающая мощное эмоциональное воздействие. И здесь, что бы ни утверждал Пиотровский, можно было говорить о непрерывности действия. «Красная» и «белая» площадки попеременно освещались соответствующим светом. Накануне штурма Зимнего, когда преимущество оказывалось на стороне большевиков, мощный поток красного света (по утверждению Анненкова — более 150 прожекторов) «распространялся на обе эстрады, на мост и на самую площадь»[[374]](#footnote-375). 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 присоединялись автомобили и бронетехника, до этого скрытые в районе Дворцового сада. А артиллерийская батарея в Александровском саду обеспечивала звуковой аккомпанемент. Таким образом, зрители оказывались в эпицентре событий.

Как вспоминал Анненков, в момент, когда дошла очередь до залпов «Авроры», произошла любопытная накладка — не сработал 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 предстать «в качестве {146} исполинского актера, в качестве грандиозного действующего лица, которое выявит свою мимику и внутренние переживания»[[375]](#footnote-376). «Дворец становился главным действующим лицом. 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»[[376]](#footnote-377). В финале, после победы восставших, свет всех прожекторов устремлялся на красное знамя, взвивавшееся над Зимним, все окна которого озарялись красным светом. Оркестр исполнял Интернационал, подхватываемый многотысячной толпой участников и зрителей.

Во «Взятии Зимнего дворца» проявились черты наиболее значительных художественных течений того времени — футуризма и экспрессионизма. В стремлении превратить живого актера в динамичную, зачастую абстрактную форму, цветовое пятно и, напротив, в «одушевлении» неодушевленных предметов сказывалось влияние театра футуристов. Вместе с этим постановщики «Взятия» брали на вооружение приемы и выразительные средства экспрессионистского театра — «прожекторы с мощно ударным светом», «цветное освещение, позволяющее давать разную окраску планов», «транспаранты (теневая декорация)»[[377]](#footnote-378), резкие переходы из света во тьму, мизансцены как цветовые пятна. И футуризму, и экспрессионизму была свойственна визуальная агрессия, стремление навязать зрителю максимально напряженное эмоциональное состояние. Но идеологическая подоплека «Взятия», разумеется, не имела ничего общего ни с экспрессионистическим мировоззрением, ни с установками русского театрального футуризма, для которых, в частности, был характерен конфликт протагониста и массы, протагониста и объективной реальности. {147} Во «Взятии» не было протагониста. Им являлась масса, ринувшаяся на штурм Зимнего.

Пиотровский отметил роковой, по его мнению, подвох постановки — механистичность, отсутствие творческого начала в действиях статистов. «Весь вопрос в том, насколько сознательно действуют организованные для празднества массы. И здесь празднества 1920 года шли по ложному пути. Мобилизовать совершенно неподготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части и в неделю подготовить их к действию — это действительно может привести к механичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств»[[378]](#footnote-379). Пиотровский, как и большинство теоретиков массовых действ, жаждали не плац-парада, а мистерии, где все — равноправные, сознательные участники. Но происходящее не было ни «мистерией», ни «ритуалом», в первую очередь потому, что в нем не предполагалось участие зрителей. «Взятие Зимнего дворца» оказалось только зрелищем, развернутым в исторических «декорациях» Дворцовой площади на глазах многотысячной толпы.

Действительно, «Аврора», Зимний дворец, прожекторы, броневики и артиллерийские орудия оказывались в большей степени актерами, нежели сами актеры, занятые на «красной» и «белой» площадках, и статисты из массовки. Отсутствовал один из важнейших компонентов «театра как такового» — актерская игра. Это момент, в целом принципиальный для режиссуры Евреинова, которая зачастую шла поверх актеров. И в «Саломее», и в спектаклях Старинного театра актеры деперсонализировались, «встраивались» в общую картину наподобие подвижных цветовых пятен или элементов ритмических узоров. Утверждение Пиотровского, что в постановке «Взятия» Евреинов хотел задействовать реальных участников событий 25 октября 1917 года с целью создать «“автобиореконструктивное представление”… посредством воспроизведения подлинного события в день и час, когда оно происходило»[[379]](#footnote-380), сейчас кажется достаточно абсурдным. Едва ли Евреинов, {148} в своем творчестве всегда четко деливший «сцену театра» и «сцену жизни», был настолько наивен, чтобы полагать, будто в годовщину Октября от него ждут проведения сеанса театротерапии, рассчитанного на 8 тысяч участников. Во «Взятии Зимнего дворца» речь шла не об индивидуальном преображении, а о режиссуре действительности.

Участники и свидетели спектакля 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»[[380]](#footnote-381). Штурм оказался «одной из самых поразительных картин, которые могла создать фантазия, вырвавшаяся из тесных рамок традиционной схемы, оторвавшаяся от подмостков, иногда напоминающих мушиный “tanglefoot”, и дерзко смешавшая недавнюю действительность с ее театрализованной, яркой и смелой интерпретацией в невиданных масштабах»[[381]](#footnote-382). Некоторые восторженные отклики прозвучали явно под влиянием пламенных прокламаций самого Евреинова.

На самом деле постановка Евреинова перечеркивала эту самую действительность. Скромный «декорум» события 1917 года, когда не было ни сопротивления защитников Временного правительства, ни штурма, ни неумолчной канонады «Авроры», и помпезная героика зрелища 1920 года вряд ли были сопоставимы. 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!»[[382]](#footnote-383)

Евреинов осуществлял государственной заказ, а значит, должен был представить монументальное, грандиозное зрелище {149} «на века». Но желания заказчиков выполнял режиссер, для которого не было ничего более важного, чем облечь действительность в карнавальные одежды. Поверх исторического события 1917 года он в излюбленном стиле накладывал толстый слой театрального грима, украшал бубенцами и разноцветными лохмотьями, расцвечивал фейерверками. Этот художественный текст впоследствии стал 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.

# **{****150}** Заключение

«Вы, конечно, помните замечательную андерсеновскую сказку о “Снежной королеве”. Дьявол разбил зеркало, и каждому из нас попало в глаз по осколку, — поэтому всякий видит мир и жизнь по-своему. <…> Евреинову угодило в глаз увеличительное стекло. Все предметы принимают у него гиперболические формы. <…> Как от прикосновения короля Мидаса все предметы превращались в золото, так от взгляда Евреинова все вырастает до гиперболических размеров»[[383]](#footnote-384). Таким образом, метко, хотя и язвительно охарактеризовал художественное мировоззрение Евреинова его современник Г. К. Крыжицкий.

Не только в 1920‑е годы, но порой и сегодня театрально-теоретические манифестации Евреинова воспринимаются либо как утопические «гиперболы», либо как скандально-эпатирующие выходки известного парадоксалиста и насмешника. Действительно, он преуспел в теоретическом эпатаже и добился «интенсивнейшего» восприятия своих текстов (чего ему часто не удавалось достичь в режиссерском творчестве). Автор ярких теоретических прозрений, он насыщал свои тексты огромным количеством парадоксально плоских и примитивных примеров театрализации жизни. А в 1920‑е, в унисон с «позитивистскими» требованиями эпохи, свел функцию театра к сугубо прикладной, объявив его «лечебницей неврозов» («Театротерапия») и нравственно-исправительным учреждением («Самое главное»).

{151} Но недовольство Евреинова современным театром было глубоким и неподдельным. Обращаясь к сценическому искусству далекого прошлого, он, в отличие от Мейерхольда или Таирова, не искал совершенствования актерской техники, а стремился акцентировать внимание на той роли, которую играл театр в жизни античного или средневекового человека. Евреиновские представления о том, что такое «театр» и каково его предназначение, намного опередили свое время.

Натуралистически-психологический театр и его зрителя он уподоблял обывателю, самодовольно вглядывающемуся в зеркало, отражающее его пошлую, ограниченную сущность. «Плебей, большей частью, ничего не видит далее известного круга житейских интересов, борьба которых, всевозможные конфликты их и нравоучения по этому поводу, рядом с вышучиванием всего вражеского плебейству, только и могут служить привлекательной темой в мещанском театре»[[384]](#footnote-385).

Но и тот театр, который мы называем условным или поэтическим, не устраивал его — по способу воздействия на зрителя. Уже в «Апологии театральности» (1908) Евреинов заявил, что символистский театр не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия, и тем самым дал понять, что художественного впечатления ему как зрителю недостаточно.

На протяжении шестнадцати лет (1908 – 1924) евреиновская концепция театральности претерпела существенные изменения. Идея преображения театром души человека, воспринятая из воззрений теургов и легшая в основу концепции театральности, определяла сущность и цель «теоретического театра» Евреинова на всех этапах его развития. Театральное преображение, по Евреинову, не есть просто актерское перевоплощение. Оно мыслится как безусловный, реальный, всесокрушительный процесс, перестраивающий не только психику, но и судьбу человека-актера, человека-зрителя. Начав с толкования театральности как преображения по законам красоты («Апология театральности»), развив ее в свободное волевое устремление человека-творца, преображающегося {152} и преображающего мир по собственной прихоти и усмотрению («Театр как таковой»), Евреинов пришел к идее врачевания театром тела и души человека («Театротерапия»). Преображение, объявленное окончательным и необратимым, стало «преобращением» («Самое главное»).

«Театр как эшафот» опасен? Тем лучше. Пусть хоть ощущение опасности, реальности соучастия в неком кровавом действе выведет зрителя из состояния художественного «упокоения», пассивной созерцательности, а спектакль — «из витрины» произведения искусства.

С. В. Стахорский справедливо утверждает, что «в сценариях “Театра для себя” обращает на себя внимание натурализм и даже какой-то физиологизм… Действие достигает такой степени натуральности, что совсем вытесняет игру»[[385]](#footnote-386). По его мнению, «линию психологического реализма и бытового натурализма, Евреинов довел до крайности, когда мнимому больному нужен аспирин, изображающему смерть — вскрытые вены»[[386]](#footnote-387). Однако, говоря о художественном инструментарии «актера для себя», исследователь употребляет термины, уже не вполне по отношению к нему уместные. Потому что евреиновский «лицедей» действует на территории жизни, где уже не властвуют эстетические категории и неуместно магическое «как бы». Речь идет не о создании художественных ценностей, а об индивидуальном проекте *жизнетворчества*, цель которого — «выйти из норм, установленных природой, государством, обществом»[[387]](#footnote-388).

Как «театр сновидений», так и пьесы из репертуара «Театра для себя» утверждали произвол «я», субъекта. «Мощь внушения» и «сила гипнотизма», объявленные оружием «грядущего лицедея», направлялись на самого себя. Автор, актер и зритель сливались в одном лице. Индивидуальный жизнетворческий проект Евреинова-теоретика снимал узловое противоречие, дававшее себя знать в творчестве Евреинова-режиссера, {153} который, с одной стороны, прославлял в своих статьях произвол и аффективное преображение-переживание актеров прошлого, а с другой стороны, стремился (посредством монодрамы) сделать актеров настоящего идеально управляемым инструментом в театре «одной воли» — режиссера, творящего субъективную художественную реальность, под властное обаяние которой попадал бы и зритель.

«Теоретический театр» Евреинова — магический театр, где актер подобен шаману, а зритель — больному, которого врачуют преображением, даруя радость пребывания в чужой душе. Будучи нежизнеподобным по форме, он имеет своей целью переживание (скорее зрителем, чем актером) состояний, выходящих и выводящих за рамки обыденно-логического, бытово-психологического. В таком театре, становясь Другим (прикладывая некое усилие, осуществляя некое действие), человек (актер и зритель в одном лице) преодолеют свою психологическую ограниченность, наложенную природой и социумом. И обретут свободу — в экзистенциальном смысле слова — как бесчисленное количество возможностей, вариантов самоосуществления. «Искусство спасает от жизни преодолением жизни… иначе говоря, театральным преображением. Этот пессимизм в веселых погремушках, евреиновская метафора смеха над призрачностью бытия — сродни экзистенциальному безбожию, но в то же время очень по-русски, по-гоголевски наполнен трагическим томлением по чуду»[[388]](#footnote-389). «Теоретический театр» Евреинова снимает антитезу «казаться» и «быть». «Для него “казаться” и значит “быть”»[[389]](#footnote-390). Преображаясь многократно, расставаясь с собой, евреиновский человек-актер на самом деле обретает себя.

Однако художественное творчество Евреинова скорее опровергало, чем подкрепляло теоретическое. «Сценический» театр (в отличие от театра патомимов), по Евреинову, — насквозь условен и не может быть иным. Реализм — искомое Евреиновым качество зрительского восприятия. Но Евреинов-режиссер так и не смог выдвинуть такого оригинального {154} комплекса сценических средств, которые способствовали бы тотальному погружению зрителей в действие. Его постановки в Старинном театре, Театре на Офицерской, «Кривом зеркале» воспринимаются как противоречивый, компромиссный результат взаимодействия полярных художественных тенденций и личных интересов авторов спектаклей.

Спектакли Евреинова в «Кривом зеркале» обычно не выходили за жанровые рамки театра пародии. В пьесах трилогии «Двойной театр» театральность выводилась в сюжетных ситуациях, а не в качестве структурных механизмов. Режиссура действительности во «Взятии Зимнего дворца», послужившая образцом для советской батальной живописи и кинематографа, воздействовала на массовое, а не индивидуальное сознание. «Саломея» оказалась наиболее полнозвучным спектаклем Евреинова, где собственно режиссерскими, высокохудожественными средствами достигался эффект как трансформации видимых форм мира, так и преображения (иррационального погружения зрителей в сценический акт). Однако этот спектакль, которому предназначалось стать апофеозом «чистой формы», широкая публика так и не увидела.

Подлинно новаторским в творчестве Евреинова явился монодраматический метод, снимавший момент зрительского отстранения, искусственности происходящего на сцене. Монодрама как драматургическая и собственно театральная форма, в которой мир сценических фантазмов должен был стать психической реальностью зрителя, и представляла собой механизм преображения. Но она так и не была надлежащим образом воплощена на сцене.

Как и любая другая пророческая фигура, Евреинов — персонаж драматический, не вписывающийся в свое время. Будучи укорененным в эпохе модерн, он стремился выйти за рамки стиля модерн. Линия «интенсивнейшего» восприятия, определенная агрессивность средств воздействия, расчет на иррациональный эффект роднили его с футуризмом и экспрессионизмом, предвосхитили эстетику сюрреализма. С. Эйзенштейн называл театр Евреинова театром «на самых последних фазах своего развития, к тому времени, когда дальнейшее программно-поступательное его движение останавливается и следующие {155} шаги его развития… уже неминуемо падают за пределы собственно театра»[[390]](#footnote-391). Монодрама и поставленное Евреиновым в 1920 году «Взятие Зимнего дворца» подводили театр к этой «последней черте». А задачи, которые Евреинов-теоретик поставил перед театром, вывели его имя далеко за рамки Серебряного века. Перенеся акцент с созерцания на действие, с «играния роли» на реальность процесса преображения, Евреинов стал предтечей паратеатральных явлений второй половины XX века, а его идеи, казавшиеся современникам неосуществимыми, превратила в реальность режиссерская методология А. Арто и Е. Гротовского.

# **{****156}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Я](#_a32)

Адам де ла Аль [105](#_page105), [107](#_page107)

Александров А. С. [140](#_page140)

Андреев Л. Н. [12](#_page012), [21](#_page021), [136](#_page136)

Аничков Е. В. [98](#_page098)

Анненков Ю. П. [30](#_page030), [64](#_page064), [65](#_page065), [139](#_page139), [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145)

Аракчеев А. А. [28](#_page028)

Аристотель [36](#_page036), [42](#_page042)

Аркадьев А. И. [132](#_page132)

Арто А. [5](#_page005), [155](#_page155)

Ауслендер С. А. [102](#_page102)

Батюшков Ф. Д. [114](#_page114)

Беленсон А. Э. [63](#_page063)

Белый А. [9](#_page009), [11](#_page011)

Бенуа А. Н. [102](#_page102), [103](#_page103), [114](#_page114), [137](#_page137)

Бергсон А. [20](#_page020), [43](#_page043), [44](#_page044), [79](#_page079)

Берлиоз Г. [90](#_page090)

Бескин Э. М. [117](#_page117)

Билибин И. Я. [102](#_page102)

Блок А. А. [98](#_page098)

Бобышов М. П. [30](#_page030)

Бояджиев Г. Н. [116](#_page116)

Бравич К. В. [127](#_page127)

Брюсов В. Я. [14](#_page014), [123](#_page123)

Бурнашев М. Н. [97](#_page097), [98](#_page098), [101](#_page101), [103](#_page103), [112](#_page112)

Бутковская Н. И. [112](#_page112), [113](#_page113), [123](#_page123)

Варлих Г. И. [142](#_page142)

Васнецов В. М. [137](#_page137)

Вейконе М. А. [131](#_page131)

Веласкес Д. [113](#_page113)

Виткевич Ст. И. [5](#_page005)

Воинов В. В. [114](#_page114)

Волошин М. А. [9](#_page009)

Гегель Г. В. Ф. [19](#_page019)

Гейер Б. Ф. [82](#_page082), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088)

Гельдерод М. де [66](#_page066), [76](#_page076)

Глазунов А. К. [98](#_page098)

Городецкий С. М. [98](#_page098)

Гофмансталь Г. фон [132](#_page132)

Гропиус В. [94](#_page094), [95](#_page095)

Гротовский Е. [155](#_page155)

Гуно Ш. [55](#_page055)

Д’Аннунцио Г. [122](#_page122), [123](#_page123), [124](#_page124)

Державин К. Н. [139](#_page139), [142](#_page142), [144](#_page144)

Джером Дж. К. [64](#_page064)

Добротворская К. А. [132](#_page132)

Добужинский М. В. [30](#_page030), [98](#_page098), [106](#_page106), [107](#_page107), [123](#_page123), [125](#_page125), [127](#_page127)

Дризен Н. В. [97](#_page097), [98](#_page098), [101](#_page101), [103](#_page103), [112](#_page112)

Дюллен Ш. [65](#_page065)

Дягилеве. П. [14](#_page014)

{157} Желябужский А. Л. [125](#_page125), [126](#_page126)

Зноско-Боровский Е. А. [83](#_page083)

Зонов А. П. [136](#_page136)

Иванов В. В. [6](#_page006), [7](#_page007), [35](#_page035)

Иванов В. И. [5](#_page005), [9](#_page009), [10](#_page010), [11](#_page011), [30](#_page030), [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040), [77](#_page077), [78](#_page078), [80](#_page080), [81](#_page081)

Ижевский Н. П. [42](#_page042)

Казанский Б. В. [6](#_page006), [16](#_page016), [21](#_page021)

Калмаков Н. К. [130](#_page130), [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [136](#_page136), [138](#_page138)

Кальдерон П. [112](#_page112), [113](#_page113), [117](#_page117)

Кандинский В. В. [91](#_page091)

Кашина-Евреинова А. А. [66](#_page066)

Керженцев П. М. [41](#_page041), [56](#_page056)

Кокто Ж. [66](#_page066)

Комиссаржевская В. Ф. [116](#_page116), [123](#_page123), [124](#_page124), [125](#_page125), [126](#_page126), [127](#_page127)

Комиссаржевский Ф. Ф. [122](#_page122), [123](#_page123), [125](#_page125), [136](#_page136)

Крыжицкий Г. К. [150](#_page150)

Крэг Э. Г. [55](#_page055)

Кугель А. Р. [43](#_page043), [87](#_page087), [103](#_page103), [104](#_page104), [105](#_page105), [139](#_page139), [142](#_page142)

Кульбин Н. И. [92](#_page092)

Кучинский Г. И. [140](#_page140)

Лансере Е. Е. [113](#_page113), [115](#_page115)

Летурно Ш. [32](#_page032)

Лойола И. [32](#_page032)

Лопе де Вега [112](#_page112), [116](#_page116), [118](#_page118)

Лотман Ю. М. [22](#_page022)

Лотти К. [115](#_page115)

Л’Эрбье М. [66](#_page066)

Людвиг II Отто Вильгельм Баварский [28](#_page028)

Мамедова Н. Ф. [48](#_page048)

Марджанов К. А. [139](#_page139)

Марков П. А. [12](#_page012), [63](#_page063)

Масловская С. Д. [139](#_page139)

Маяковский В. В. [30](#_page030)

Мгебров А. А. [113](#_page113), [117](#_page117), [118](#_page118), [119](#_page119), [125](#_page125), [126](#_page126), [131](#_page131), [133](#_page133)

Мейерхольд В. Э. [4](#_page004), [5](#_page005), [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014), [17](#_page017), [25](#_page025), [26](#_page026), [77](#_page077), [80](#_page080), [98](#_page098), [102](#_page102), [108](#_page108), [111](#_page111), [114](#_page114), [122](#_page122), [124](#_page124), [127](#_page127), [128](#_page128), [132](#_page132), [151](#_page151)

Миклашевский К. М. [112](#_page112), [113](#_page113)

Минский Н. М. [129](#_page129), [138](#_page138)

Мисс [30](#_page030)

Моисси А. [65](#_page065)

Молодцова М. М. [53](#_page053), [61](#_page061)

Морено Я. Л. [42](#_page042)

Моцарт В. А. [48](#_page048), [53](#_page053)

Мурильо Б. Э. [113](#_page113)

Неволин Б. С. [127](#_page127)

Немирович-Данченко В. И. [11](#_page011)

Нерон [28](#_page028)

Ницше Ф. [5](#_page005), [9](#_page009), [10](#_page010), [16](#_page016), [19](#_page019), [38](#_page038), [40](#_page040), [48](#_page048), [49](#_page049)

Остроумова-Лебедева А. П. [133](#_page133)

Петров Н. В. [63](#_page063), [65](#_page065), [139](#_page139), [142](#_page142), [146](#_page146)

Пиотровский А. И. [139](#_page139), [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147)

Пиранделло Л. [5](#_page005), [51](#_page051), [52](#_page052), [53](#_page053), [61](#_page061), [62](#_page062), [65](#_page065), [66](#_page066), [76](#_page076)

Радлов С. Э. [139](#_page139), [140](#_page140)

Рейнхардт М. [55](#_page055)

Рерих Н. К. [102](#_page102), [115](#_page115), [116](#_page116), [117](#_page117)

Россетти Д. Г. [125](#_page125)

{158} Рощина-Инсарова Е. Н. [65](#_page065)

Рудницкий К. Л. [101](#_page101)

Сакетти Л. А. [98](#_page098)

Салтычиха (Салтыкова Д. Н.) [28](#_page028)

Санин А. А. [97](#_page097), [101](#_page101), [103](#_page103), [104](#_page104), [105](#_page105), [112](#_page112), [127](#_page127)

Сарабьянов Д. В. [130](#_page130)

Сахновский В. Г. [63](#_page063)

Сац И. Я. [98](#_page098), [113](#_page113)

Сёмкин А. Д. [74](#_page074)

Сенелик Л. [85](#_page085)

Сервантес М. [112](#_page112)

Симон М. [66](#_page066)

Скокан Е. О. [65](#_page065)

Соловьев В. Н. [108](#_page108), [139](#_page139)

Сологуб Ф. [5](#_page005), [9](#_page009), [21](#_page021), [78](#_page078), [123](#_page123), [137](#_page137)

Спенсер Г. [50](#_page050)

Станиславский К. С. [5](#_page005), [11](#_page011)

Старк Э. А. [97](#_page097), [113](#_page113)

Стахорский С. В. [98](#_page098), [152](#_page152)

Стрельская В. П. [45](#_page045), [54](#_page054)

Струтинская Е. И. [134](#_page134)

Таиров А. Я. [111](#_page111), [112](#_page112), [120](#_page120), [151](#_page151)

Тирсо де Молина [112](#_page112)

Титова Г. В. [28](#_page028)

Тихвинская Л. И. [7](#_page007), [80](#_page080)

Толстой Л. Н. [41](#_page041), [60](#_page060)

Уайльд О. [5](#_page005), [14](#_page014), [16](#_page016), [21](#_page021), [49](#_page049), [50](#_page050), [123](#_page123), [126](#_page126), [129](#_page129), [134](#_page134)

Фрейд З. [19](#_page019), [20](#_page020)

Фриш М. [76](#_page076)

Хейзинга Й. [5](#_page005), [22](#_page022), [23](#_page023)

Хлебников В. В. [87](#_page087)

Ходасевич В. М. [140](#_page140)

Чекан В. В. [119](#_page119), [120](#_page120)

Чулков Г. И. [9](#_page009)

Шекспир У [117](#_page117)

Шервашидзе А. К. [115](#_page115)

Шкловский В. Б. [63](#_page063)

Шопенгауэр А. [19](#_page019), [20](#_page020)

Шопен Ф. [90](#_page090)

Щуко В. А. [102](#_page102), [113](#_page113), [115](#_page115)

Эйзенштейн С. М. [149](#_page149), [15](#_page015)

Эткинд А. М. [60](#_page060)

Яворская Л. Б. [13](#_page013), [101](#_page101)

1. *Стахорский С. В*. Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В*. Искания русской театральной мысли. М., 2007. С. 248. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 95 – 100; *Иванов В. В*. «Милый лектор», он же современный Маркиз де Сад // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. Вып. 1. С. 14 – 20; *Иванов В. В*. Из двух углов: Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными, 1928 – 1938 // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 2004. Вып. 3. С. 243 – 245; *Иванов В. В*. «Бегу всегда к стенке, с которой стреляют»: Письма Всеволода Хомицкого Николаю Евреинову, 1942 – 1943 // Там же. С. 330 – 333; *Иванов В*. Во сне и наяву // Современная драматургия. 2005. № 4. С. 202 – 204; *Иванов В. В*. «Самое главное» в постановке Шарля Дюллена в контексте биографии Николая Евреинова // От текста — к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX – XX веков. М., 2006. С. 69 – 78. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 95. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Ницше Ф*. Рождение трагедии из духа музыки. М., 2001. С. 154. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Вислова А. В*. «Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX веков. М., 2000. С. 21. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Белый А*. Кризис сознания и Генрик Ибсен // *Белый А*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 213. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Иванов В. И*. Предчувствия и предвестия // *Иванов В. И*. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 80. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Эпштейн М*. Игра в жизни и в искусстве // *Эпштейн М*. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. М., 1988. С. 284. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Белый А*. Театр и современная драма // *Белый А*. Символизм как миропонимание. С. 159. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 138. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же. С. 141 – 142. Мейерхольд цитирует письмо к нему Л. Н. Андреева (переписка не найдена). [↑](#footnote-ref-13)
13. *Марков П. А*. Новейшие театральные течения // *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 275. [↑](#footnote-ref-14)
14. Там же. С. 276. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 40. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Дягилев С*. Вечная борьба // Мир искусства. 1899. № 1. С. 15. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Уайльд О*. Эстетический манифест // Собр. соч.: В 3 т. М., 2000. Т. 3. С. 288. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 41. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 126. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 40 – 41. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Стахорский С. В*. Русская театральная утопия начала XX века: Автореф. дис. … д‑ра искусствоведения. М., 1993. С. 10. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 42. [↑](#footnote-ref-23)
23. См.: *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 42. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Казанский Б. В*. Метод театра (Анализ системы Евреинова). М., 1925. С. 44. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 40. [↑](#footnote-ref-26)
26. Там же. С. 42. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 138. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. С. 127. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 40. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 43. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Крученых А., Кульбин Н*. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000. С. 44. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. С. 44. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Стахорский С. В*. Русская театральная утопия начала XX века. С. 33. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 44. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 96. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Шопенгауэр А*. Свобода и нравственность // *Шопенгауэр А*. Свобода воли и нравственность. М., 1992. С. 120. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 59. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Казанский Б. В*. Метод театра (Анализ системы Евреинова). С. 59. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 44. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Хейзинга Й*. Homo ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 24. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Лотман Ю. М*. Семиотика сцены // *Лотман Ю. М*. Об искусстве. СПб., 1998. С. 585. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 47 – 48. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. С. 46. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 98. [↑](#footnote-ref-45)
45. Там же. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 45. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Казанский Б. В*. Метод театра (Анализ системы Евреинова). С. 72. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 72. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 125. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 74. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 75. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 73. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Вислова А. В*. «Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX веков. С. 7. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 118. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 51. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 116. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же. С. 120. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Казанский Б. В*. Метод театра (Анализ системы Евреинова). С. 72. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 172. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же. С. 145. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 133. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Павлова-Левицкая Л*. Маска и лицо в русской культуре начала XX века. Тождество и антитеза // Маска и маскарад в русской культуре XVIII – XX вв. М., 2000. С. 119. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Иванов Вяч*. Новые маски // Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 78. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 237. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Утехин И*. Театральность как инстинкт: Семиотика поведения в трудах Н. Н. Евреинова // Театр. 2001. №. 2. С. 83. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 235. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 99. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть третья (практическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 318. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть третья (практическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 318. [↑](#footnote-ref-72)
72. Там же. С. 319. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Стахорский С. В*. Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В*. Искания русской театральной мысли. С. 251. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 148. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Казанский Б. В*. Метод театра (Анализ системы Евреинова). С. 78. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть вторая (прагматическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 295. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 100. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 145. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 145 – 146. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же. С. 147. [↑](#footnote-ref-82)
82. Там же. С. 148. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Евреинов Н. Н*. Театр и эшафот: К вопросу о происхождении театра как публичного института // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 21. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же. С. 39. [↑](#footnote-ref-85)
85. Там же. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 99. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Хренов Н. А*. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. С. 217. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Ницше Ф*. Рождение трагедии из духа музыки. С. 58. [↑](#footnote-ref-89)
89. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-90)
90. Там же. С. 56. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Иванов Вяч*. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 209. [↑](#footnote-ref-92)
92. Там же. [↑](#footnote-ref-93)
93. Там же. С. 167. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Керженцев П. М*. Революция и театр. М., 1918. С. 34 – 35. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Керженцев П. М*. Творческий театр: Пути социалистического театра. Пг., 1919. С. 45. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 50. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Сёмкин А. Д*. Театральная теория Н. Н. Евреинова: Дис. … канд. искусствоведения СПб., 2000. С. 17. [↑](#footnote-ref-99)
99. Там же. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Евреинов Н. Н*. Театротерапия // *Евреинов Н. Н*. Оригинал о портретистах. М., 2005. С. 260. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Евреинов Н. Н*. Театротерапия // *Евреинов Н. Н*. Оригинал о портретистах. С. 261. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Лейтц Г*. Психодрама: Теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. М., 1994. С. 10. [↑](#footnote-ref-103)
103. Там же. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Кугель А. Р*. Утверждение театра. М., [1923]. С. 8. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Бергсон А*. Творческая эволюция. М., 1995. С. 225. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Евреинов Н. Н*. Театр у животных: О смысле театральности с биологической точки зрения // *Евреинов Н. Н*. Оригинал о портретистах. С. 280. [↑](#footnote-ref-107)
107. Там же. С. 290. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Евреинов Н. Н*. Театр у животных: О смысле театральности с биологической точки зрения // *Евреинов Н. Н*. Оригинал о портретистах. С. 292. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же. С. 297. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же. С. 301. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Бергсон А*. Творческая эволюция. С. 226. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения. СПб., 1908. Т. 1. С. 319. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения. Т. 1. С. 333. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения. Т. 1. С. 350. [↑](#footnote-ref-115)
115. Там же. С. 351. [↑](#footnote-ref-116)
116. Там же. С. 340. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Мамедова Н. Ф*. Н. Евреинов и Ф. Ницше // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60. № 5. С. 28. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Мамедова Н. Ф*. Н. Евреинов и Ф. Ницше // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60. № 5. С. 30. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Уайльд О*. Упадок лжи // *Уайльд О*. Избранные произведения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 229 – 230. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же. С. 232. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения. Т. 1. С. 359. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 41. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения. Т. 1. С. 354. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Молодцова М. М*. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. С. 168. [↑](#footnote-ref-125)
125. Там же. С. 168 – 169. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Молодцова М. М*. Луиджи Пиранделло. С. 174. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же. С. 126. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же. С. 130. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Евреинов Н. Н*. Двойной театр: Предисловие к пьесе «Театр вечной войны» // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. М., 2007. С. 292. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 44. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Евреинов Н. Н*. Сцена театра и сцена жизни // Жизнь искусства. 1920. № 640 – 642. С. 1. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Евреинов Н. Н*. Самое главное // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 48. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Евреинов Н. Н*. Самое главное // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 103. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Евреинов Н. Н*. Самое главное // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 59. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Эткинд А. М*. Эрос невозможного. СПб., 1993. С. 154. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Эткинд А. М*. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996. С. 255. [↑](#footnote-ref-137)
137. См.: *Молодцова М. М*. Луиджи Пиранделло. С. 151 – 153; *Baikova Poggi T*. Ludwig Tieck, un anello di congiunzione tra Nikolaj Evreinov I Luigi Pirandello // Elemente der Literatur. Beitrage zur Stoff-, Motif- und Themenforschung. 1980. Bd. 2. S. 132 – 148; *Пирсон Т*. Евреинов и Пиранделло: два апостола театральности // Проблемы современного театра: Обзор публикаций. 1988. № 9. С. 11. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Молодцова М. М*. Луиджи Пиранделло. С. 136. [↑](#footnote-ref-139)
139. Там же. С. 152. [↑](#footnote-ref-140)
140. *Молодцова М. М*. Луиджи Пиранделло. С. 137. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же. С. 142. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Зингерман Б. И*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 210. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Молодцова М. М*. Луиджи Пиранделло. С. 152. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Зингерман Б. И*. Очерки истории драмы 20 века. С. 213. [↑](#footnote-ref-145)
145. См.: *Беленсон А*. Искусственная жизнь. Пб., 1921. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Марков П. А*. «Самое главное». Драматический театр // *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 31. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Шкловский В. Б*. Рыбу ножом // *Шкловский В. Б*. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе, 1914 – 1933. М., 1990. С. 118. [↑](#footnote-ref-148)
148. Там же. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Анненков Ю*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 131. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Беленсон А*. Искусственная жизнь. С. 75. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Анненков Ю*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 2. С. 132 – 133. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Анненков Ю*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 2. С. 133. [↑](#footnote-ref-153)
153. См.: Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004; *Евреинов Н. Н*. Памятник мимолетному. (Из истории эмигрантского театра в Париже). Париж, 1953. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Сёмкин А. Д*. Театральная теория Н. Н. Евреинова. С. 118. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Евреинов Н. Н*. Корабль праведных // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 117. [↑](#footnote-ref-156)
156. Там же. С. 131. [↑](#footnote-ref-157)
157. Там же. С. 128. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Евреинов Н. Н*. Корабль праведных // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 160. [↑](#footnote-ref-159)
159. Там же. С. 167. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Сёмкин А. Д*. Театральная теория Н. Н. Евреинова. С. 119. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Евреинов Н. Н*. Театр вечной войны // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-162)
162. Там же. С. 210. [↑](#footnote-ref-163)
163. Там же. С. 211. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Евреинов Н. Н*. Театр вечной войны // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 271. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же. С. 273. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Евреинов Н. Н*. Театр вечной войны // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 283. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Семакин А. Д*. Театральная теория Н. Н. Евреинова. С. 116. [↑](#footnote-ref-168)
168. Там же. С. 117. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Евреинов Н. Н*. Театр вечной войны // *Евреинов Н. Н*. Двойной театр. С. 222. [↑](#footnote-ref-170)
170. Там же. С. 280. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 102. [↑](#footnote-ref-172)
172. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Лощилов И*. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский: Сб. материалов. Белград; М., 2006. С. 315. [↑](#footnote-ref-175)
175. См.: *Тихвинская Л. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. М., 1995. С. 270; *Пасуев А*. Метаморфозы «монодрамы»: МХАТ 2‑й и новый тип режиссерской структуры спектакля // Театръ: Russian Theatre. Past and Present. Vol. 2. С. 30. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Иванов В. И*. Предчувствия и предвестия // *Иванов В. И*. Лик и личины России. С. 83. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Хольтхаузен Й*. Федор Сологуб // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 296. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 99. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Бергсон А*. Творческая эволюция. С. 300. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 103. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Тихвинская П. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. С. 279. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Аронсон О*. Кино — театр // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 7. [↑](#footnote-ref-183)
183. Там же. С. 9. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Лощилов И*. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. С. 315. [↑](#footnote-ref-185)
185. Там же. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Казанский Б. Л*. Метод театра (Анализ системы Евреинова). С. 107. [↑](#footnote-ref-187)
187. Там же. С. 108. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Кугель А. Р*. Утверждение театра. С. 199. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Тихвинская Л. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. С. 273. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1911. № 47. С. 915. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Тихвинская Л. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. С. 273. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Зноско-Боровский Е. А*. «Кривое зеркало» // Русская художественная летопись. 1911. № 15. С. 234. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Тихвинская Л. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. С. 276. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Кугель А. Р*. Утверждение театра. С. 197. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Тихвинская Л. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. С. 276. [↑](#footnote-ref-196)
196. Там же. С. 361. [↑](#footnote-ref-197)
197. Там же. С. 273. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Сенелик Л*. Борис Гейер и драматургия кабаре // Театр. 1993. № 5. С. 92. [↑](#footnote-ref-199)
199. Там же. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения. Т. 2. С. 35. [↑](#footnote-ref-201)
201. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Тихвинская Л. И*. Театры кабаре и миниатюр в России, 1908 – 1917. С. 282. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Кугель А. Р*. Утверждение театра. С. 97. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Хлебников В*. Собрание сочинений: В 3 т. СПб., 2001. Т. 2. Поэмы и сверхповести. Драматические произведения. С. 399. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть вторая (прагматическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 267. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Евреинов Н. Н*. Представление любви. Пг., 1916. С. 62. [↑](#footnote-ref-207)
207. Там же. С. 68. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же. С. 69. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Евреинов Н. Н*. Представление любви. С. 75. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-211)
211. Там же. С. 116. [↑](#footnote-ref-212)
212. Там же. С. 100. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Евреинов Н. Н*. Представление любви. С. 124. [↑](#footnote-ref-214)
214. Там же. С. 51. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Ришар П*. Экспрессионизм как художественное направление // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М., 2003. С. 14. [↑](#footnote-ref-216)
216. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-217)
217. Там же. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Лецович В. В*. Экспрессионизм в театре // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. СПб., 2004. С. 174. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Струтинская Е. И*. О некоторых особенностях экспрессионистской образности в русской сценографии 1910‑х – 1920‑х гг. // Русский авангард 1910 – 1920‑х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003. С. 488. [↑](#footnote-ref-220)
220. Там же. С. 494. [↑](#footnote-ref-221)
221. Там же. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Евреинов Н. Н*. Представление любви. С. 54. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Гропиус В*. Театральное строительство // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 185. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Гропиус В*. Театральное строительство // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 186. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Евреинов Н. Н*. Театр будущего // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 46. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 105. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Старк Э. А*. Старинный театр. Пг., 1922. С. 8. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Марков П. А*. Новейшие театральные течения // *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 287. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Стахорский С. В*. Николай Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В*. Искания русской театральной мысли. С. 244. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Евреинов Н. Н*. Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 838. [↑](#footnote-ref-232)
232. Там же. С. 840. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Евреинов Н. Н*. Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 839. [↑](#footnote-ref-234)
234. Там же. [↑](#footnote-ref-235)
235. Там же. С. 841. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство, 1908 – 1917. М., 1990. С. 21. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Маковский С. К*. Первые представления «Старинного театра» // Старые годы. 1908. № 1. С. 43. [↑](#footnote-ref-238)
238. См.: *Ауслендер С*. Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 3 – 4. С. 117 – 120. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Бенуа А. Н*. Дневник художника // Московский еженедельник. 1908. 21 янв. С. 33. [↑](#footnote-ref-240)
240. Там же. С. 37. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Мейерхольд В. Э*. Старинный театр // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 189. [↑](#footnote-ref-242)
242. Там же. С. 191. [↑](#footnote-ref-243)
243. Там же. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Мейерхольд В. Э*. Старинный театр // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 190. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 847. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Бенуа А. Н*. Дневник художника // Московский еженедельник. 1908. 21 янв. С. 36. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Власова Р. И*. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Л., 1984. С. 24. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 845. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Старк Э. А*. Старинный театр. С. 21. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 845. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Старк Э. А*. Старинный театр. С. 24. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Власова Р. И*. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. С. 31. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Зноско-Боровский Е. А*. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 337. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 41. [↑](#footnote-ref-255)
255. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 212. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 213. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Евреинов Н. Н*. Испанский актер XVI – XVII веков // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 6 – 7. С. 53. [↑](#footnote-ref-258)
258. Там же. С. 51. [↑](#footnote-ref-259)
259. Там же. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Евреинов Н. Н*. Испанский актер XVI – XVII веков // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 6 – 7. С. 62. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Таиров А. Я*. О театре. М., 1970. С. 121. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Таиров А. Я*. О театре. С. 121. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Старк Э. А*. Старинный театр. С. 37. [↑](#footnote-ref-264)
264. См.: *Миклашевский К. М*. La commedia dell’arte: Театр итальянских комедиантов. Пг., 1914 – 1917. Ч. 1. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре: В 2 кн. М.; Л., 1932. Кн. 2. С. 90. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Старк Э. А*. Старинный театр. С. 61. [↑](#footnote-ref-267)
267. Там же. [↑](#footnote-ref-268)
268. Там же. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Василевский Л*. Петербургские письма // Студия. 1911. № 10. С. 7. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Ростиславов А*. О постановках «Старинного театра» // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1002. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Батюшков Ф. Д*. По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С 2. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Воинов В*. Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10. С. 16. [↑](#footnote-ref-273)
273. См.: *Бенуа А. Н*. Художественные письма. Старинный театр // Речь. 1911. 16 дек. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Батюшков Ф. Д*. По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С. 3. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Ростиславов А*. О постановках «Старинного театра» // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1002. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Власова Р. И*. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. С. 40 – 41. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Власова Р. И*. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. С. 34. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Бояджиев Г. Н*. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 193. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Львов Я*. «Старинный театр» // Новости сезона. 1912. 16 февр. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Койранский А*. Гастроли «Старинного театра» // Утро России. 1912. 15 февр. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 65. [↑](#footnote-ref-282)
282. Там же. С. 73. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Воинов В*. Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Бескин Эм*. «Фуэнте-Овехуна» // Раннее утро. 1912. 16 февр. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-286)
286. Там же. С. 64. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Зноско-Боровский Е. А*. Русский театр начала XX века. С. 340. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Бабенко В. Г*. Арлекин и Пьеро: Николай Евреинов, Александр Вертинский: Материалы к биографиям, размышления. Екатеринбург, 1992. С. 40. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 139. [↑](#footnote-ref-290)
290. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 43. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Бескин Эм*. «Фуэнте-Овехуна» // Раннее утро. 1912. 16 февр. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Светлов В*. «Старинный театр» и испанские танцы // Петербургская газета. 1911. 20 нояб. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Андреевский С*. [О спектаклях «Старинного театра»] // Петербургская газета. 1911. 22 нояб. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 2. С. 117. [↑](#footnote-ref-295)
295. См.: *Дубнова Е. Я*. Н. Н. Евреинов — режиссер частных театров (1907 – 1909 гг.) // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1994. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Евреинов Н. Н*. Апология театральности // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 42. [↑](#footnote-ref-297)
297. Там же. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Уайльд О*. Упадок лжи // Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 93. [↑](#footnote-ref-299)
299. Цит. по: *Дубнова Е. Я*. Н. Н. Евреинов — режиссер частных театров (1907 – 1909 гг.) // Памятники культуры. Новые открытия. С. 82. [↑](#footnote-ref-300)
300. *Е. О*. У Н. Н. Евреинова // Театр. 1908. 3 сент. (Наши беседы). [↑](#footnote-ref-301)
301. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 312. [↑](#footnote-ref-302)
302. *Желябужский А. Л*. Последние годы // В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 276. [↑](#footnote-ref-303)
303. Цит. по: *Дубнова Е. Я*. Н. Н. Евреинов — режиссер частных театров (1907 – 1909) // Памятники культуры. Новые открытия. С. 82. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Желябужский А. Л*. Последние годы // В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. С. 276. [↑](#footnote-ref-305)
305. Цит. по: *Дубнова Е. Я*. Н. Н. Евреинов — режиссер частных театров (1907 – 1909) // Памятники культуры. Новые открытия. С. 82. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 317. [↑](#footnote-ref-307)
307. *Желябужский А. Л*. Последние годы // В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. С. 278. [↑](#footnote-ref-308)
308. Там же. [↑](#footnote-ref-309)
309. *Евреинов Н. Н*. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. Пг., 1915. С. 17. [↑](#footnote-ref-310)
310. *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.] Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Театр и искусство. 1909. 12 окт. С. 704. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Гусарова А. П*. [Вступ. статья] // Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. М., 1982. С. 36. [↑](#footnote-ref-312)
312. *Дубнова Е. Я*. Н. Н. Евреинов — режиссер частных театров (1907 – 1909 гг.) // Памятники культуры. Новые открытия. С. 86. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.] Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Театр и искусство. 1908. № 41. С. 704. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Ю. Б*. [Беляев Ю. Д.] [«Франческа да Римини» в театре В. Ф. Комиссаржевской] // Новое время. 1908. 7 окт. (№ 11700). [↑](#footnote-ref-315)
315. *Сарабьянов Д. В*. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 38. [↑](#footnote-ref-316)
316. Там же. [↑](#footnote-ref-317)
317. Цит. по: *Евреинов Н. Н*. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. С. 21. [↑](#footnote-ref-318)
318. Там же. [↑](#footnote-ref-319)
319. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-320)
320. Там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-321)
321. *Евреинов Н. Н*. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. С. 26. [↑](#footnote-ref-322)
322. Там же. С. 27. [↑](#footnote-ref-323)
323. Там же. С. 25. [↑](#footnote-ref-324)
324. Там же. С. 26. [↑](#footnote-ref-325)
325. Там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Сарабьянов Д. В*. Стиль модерн. С. 188. [↑](#footnote-ref-327)
327. *Измайлов А*. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 30 окт. № 252. С. 3. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Струтинская Е. И*. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 441. [↑](#footnote-ref-329)
329. Там же. С. 437. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Измайлов А*. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 30 окт. № 252. С. 3. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 375. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Вейконе М*. На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 140. [↑](#footnote-ref-333)
333. Там же. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Добротворская К*. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 137. [↑](#footnote-ref-335)
335. Цит. по: *Смирина А*. Мольер — Мейерхольд — Модерн // Театр. 1993. № 5. С. 45. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Измайлов А*. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 30 окт. (№ 252). С. 3. [↑](#footnote-ref-337)
337. *Б. В*. Запрещение «Саломеи» // Биржевые ведомости. 1908. 29 окт. № 10782. [↑](#footnote-ref-338)
338. Там же. [↑](#footnote-ref-339)
339. *Остроумова-Лебедева А. П*. Автобиографические записки: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 381. [↑](#footnote-ref-340)
340. *Титова Г. В*. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006. С. 45. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 377. [↑](#footnote-ref-342)
342. *Вейконе М*. На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 141. [↑](#footnote-ref-343)
343. Там же. [↑](#footnote-ref-344)
344. Там же. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 375 – 376. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Струтинская Е. И*. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. С. 437. [↑](#footnote-ref-347)
347. Там же. С. 452. [↑](#footnote-ref-348)
348. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 107. [↑](#footnote-ref-349)
349. *Струтинская Е. И*. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. С. 437. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Измайлов А*. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 30 окт. № 252. С. 3. [↑](#footnote-ref-351)
351. *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.] [«Ванька-ключник и паж Жеан»] // Театр и искусство. 1909. № 3. С. 49. [↑](#footnote-ref-352)
352. *Добротворская К*. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 137. [↑](#footnote-ref-353)
353. *Евреинов Н. Н*. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. С. 28. [↑](#footnote-ref-354)
354. *Максимов В. И*. Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 102. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Гвоздев А. А*., Пиотровский А. И. 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. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Гвоздев А. А., Пиотровский А. И*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. С. 271. [↑](#footnote-ref-357)
357. Там же. С. 279. [↑](#footnote-ref-358)
358. Там же. С. 283. [↑](#footnote-ref-359)
359. Там же. С. 284. [↑](#footnote-ref-360)
360. *Гвоздев А. А., Пиотровский А. И*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. С. 279. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Анненков Ю. П*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 2. С. 122. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Евреинов Н. Н*. «Взятие Зимнего дворца» // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5. [↑](#footnote-ref-363)
363. Там же. [↑](#footnote-ref-364)
364. *Пиотровский А. И*. Празднества 1920 года // За советский театр. Л., 1925. С. 16. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Пиотровский А. И*. Празднества 1920 года // За советский театр. С. 16. [↑](#footnote-ref-366)
366. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж. М., 2000. С. 368. [↑](#footnote-ref-367)
367. Там же. С. 180. [↑](#footnote-ref-368)
368. *Евреинов Н. Н*. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. 15 нояб. № 14. С. 5. [↑](#footnote-ref-369)
369. *Евреинов Н. Н*. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. 15 нояб. № 14. С. 5. [↑](#footnote-ref-370)
370. Там же. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Державин К*. Масса как таковая // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 7. [↑](#footnote-ref-372)
372. Там же. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Державин К*. Масса как таковая // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 7. [↑](#footnote-ref-374)
374. *Анненков Ю. П*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 2. С. 122. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Евреинов Н*. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5. [↑](#footnote-ref-376)
376. *Петров Н. В*. 50 и 500. М., 1960. С. 186. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Струтинская Е. И*. Искания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910 – 1920‑е гг. М., 1998. С. 107. [↑](#footnote-ref-378)
378. *Пиотровский А. И*. Празднества 1920 года // За советский театр. С. 17. [↑](#footnote-ref-379)
379. *Гвоздев А. А., Пиотровский А. И*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. С. 280 – 282. [↑](#footnote-ref-380)
380. *Шубский Н*. На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 нояб. № 75. С. 4. [↑](#footnote-ref-381)
381. *Державин К. Н*. Взятие Зимнего дворца в 1920 г. (К пятилетию инсценировки) // Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 12. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Шубский Н*. На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 нояб. № 75. С. 4. [↑](#footnote-ref-383)
383. *Крыжицкий Г. К*. Режиссерские портреты. М.; Л., 1928. С. 38. [↑](#footnote-ref-384)
384. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть вторая (прагматическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 256. [↑](#footnote-ref-385)
385. *Стахорский С. В*. Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В*. Искания русской театральной мысли. С. 257. [↑](#footnote-ref-386)
386. Там же. С. 258. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Часть первая (теоретическая) // *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. С. 145. [↑](#footnote-ref-388)
388. *Маковский С. К*. На Парнасе «Серебряного века». М., 2000. С. 211. [↑](#footnote-ref-389)
389. *Иванов В*. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 98. [↑](#footnote-ref-390)
390. *Эйзенштейн С. М*. Кино и театр. Николай Евреинов // *Эйзенштейн С. М*. Метод. М., 2002. Т. 1. С. 123. [↑](#footnote-ref-391)