

А.М. Павлов

Кемеровский государственный университет

**Креативно-рецептивный потенциал монодрамы
в аспекте исторической поэтики:
на материале пьесы Н. Евреинова
«Чему нет имени (Бедной девочке снилось)»**

Аннотация: Предлагаемая статья посвящена прояснению креативно-рецептивного потенциала монодрамы как художественно-коммуникативной стратегии в аспекте исторической поэтики.

The article is devoted to clarifying creative-receptive capacity monodrama as artistic communication strategy in the sense of historical poetics.

Ключевые слова: монодрама, неклассическая художественность, гротеск, «вероятностно-множественная модель» мира.

Monodrama, non-classical artistry, the grotesque, «probabilistic set-model» of the world.

УДК: 821.161.1 Н. Евреинов⁷ Чему нет имени.

Контактная информация: Кемерово, ул. Красная, 6. КемГУ, филологический факультет. Тел. (3842) 582745. E-mail: 12312@rambler.ru.

Николай Евреинов оставил заметный след в русской культуре как режиссер, драматург, теоретик и реформатор театра Серебряного века. По словам Т. Джуровой, его «парадоксальные идеи, шагнув далеко за хронологические рамки своей эпохи, обозначили вектор развития многих художественных новаций XX века» [Джурова, 2007, с. 3]. Одной из таких новаций Н. Евреинова была теоретическая разработка понятия «монодрама» (в трактате «Введение в монодраму», впервые опубликованном в 1909 году) и внедрение «монодраматического принципа» в собственную театральную (режиссерскую) и литературно-драматургическую практику.

В предлагаемой статье делается попытка прояснения *креативно-рецептивного* потенциала монодрамы как художественно-коммуникативной стратегии *в аспекте исторической поэтики*. Уже упомянутый факт востребованности эстетических идей Н. Евреинова (заметим, как в отечественном, так и зарубежном театре) позволяет говорить о том, что их появление в начале века неслучайно и соотносится, видимо, с горизонтом творческого самосознания неклассического этапа эпохи художественной модальности в целом, и поэтому рассматривать данное явление в названном ракурсе.

Остановимся на положениях трактата «Введение в монодраму» подробнее.

По словам Н. Евреинова, «под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [Евреинов, 2002, с. 102]. В свою очередь «принцип сценического тождества... с представлением действующего» «обуславливает переживание, заражаю-

щий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в “мою драму”» [Евреинов, 2002, с. 105].

Телеология монодрамы (а она и является «подлинной драмой», по Н. Евреинову), таким образом, связывается «с обращением зрителя в иллюзорно действующего субъекта, а не в пассивного наблюдателя чужой частной жизни, как того требует «зрелищно-развлекательная» или «реалистическая» драма» [Лавлинский, 2010, с. 226]. По словам автора трактата, «я сочту за драму только такое “действие”, которое я без насилия своей фантазии назову “моею драмой”. Все остальное, что я не в силах принять за свою драму, я почту за зрелище чужой драмы, пускай красивое, пускай забавное или смешное, но только за “зрелище”, а не за драму» [Евреинов, 2002, с. 99].

Вот почему сценическая структура монодрамы «направлена на экстраполяцию исключительно имажинативной сферы представленного в ней персонажа, его “внутренней” точки зрения (или “правды”)» [Лавлинский, 2010, с. 226].

Наибольшее приближение к монодраме в этой связи Евреинов видел в драматических произведениях, представляющих собой сон или длящуюся галлюцинацию, которые как раз и способствуют *максимальной интеграции воспринимающего субъекта в изображенный мир пьесы и совпадению кругозора читателя / зрителя с кругозором героя-сновидца*. В качестве образцов такого рода пьес автор «Введения в монодраму» называл такие драматические произведения, как «Синяя птица» М. Метерлинка, «Ганнеле» Г. Гауптмана, «Черные маски» Л. Андреева¹, ориентированные на традиции гротескно-фантастической драматургии.

Отметим, что в творчестве самого Н. Евреинова есть произведения, включающие в себя *длящийся сон персонажа*. В качестве примера можно рассматривать экспериментальную пьесу Н. Евреинова «Чему нет имени» (1938). Пьеса еще имеет подзаголовок «Бедной девочке снилось», провоцирующий читателя / зрителя на восприятие *всего происходящего* на сцене как *сновидения*. Не случайно одной из главных героинь пьесы является «лунатичка» Серафима Кондратьевна, обладающая, к тому же «иконоподобной» внешностью, «с горящими “нездешним светом” глазами» [Евреинов, 2005, с. 228]². Рассмотрим драму Н. Евреинова подробнее в целях демонстрации и экспликации креативных и рецептивных возможностей «сновидческой» художественно-коммуникативной стратегии в драме.

Для начала опишем подробно структуру пьесы, напоминающую частично, кстати, структуру названной пьесы Г. Гауптмана. Первые шесть картин произведения Н. Евреинова – объективное (не пропущенное через призму сознания какого-нибудь из находящихся на сцене персонажей), «реалистическое» изображение (в традициях чеховской драматургии – со сценами чаепитий и семейных разговоров за столом) жизни и быта семьи Лутохиных, находящейся «под негласным надзором полиции» (210) за распространение нелегальной большевистской литературы. Время действия – 1914 год – канун I Мировой войны. Однако во II действии, в конце 6 – начале 7 картины, пьесы неожиданно происходит *сюжетный «слом»*, кардинально меняющий характер развития драматического действия, а соответственно и реакцию читателя / зрителя.

¹ Примечательно, что Евреинов не просто находит образцы произведений, тяготеющих к монодраме, но и сценически «прочитывает» классические, «зрелищные», драмы «монодраматическим методом». О постановке «Горя от ума», к примеру, он рассказывает в книге «В школе остроумия»: «Я так их и представил в своей постановке, то есть показал их монодраматическим методом, увидев ясно в “Горе от ума” сатирическую монодраму, где все действующие лица показаны не сами по себе, а в зависимости от того или иного отношения к ним революционно настроенного героя...» [Евреинов, 1998, с. 270].

² В дальнейшем текст пьесы цитируется по этому изданию. Номера страниц приведены в скобках.

На протяжении первых шести картин герои жили в предощущении приближающейся неотвратимой исторической катастрофы (мрачные предчувствия сбываются в 6 картине, когда Лутохин приносит известие о «всеобщей мобилизации», при этом «садится в изнеможении на постель» (226)).

Седьмая картина, в которой действие происходит в той же обстановке, что и картин 1 и 5, в «столовой Лутохиных», начинается с разговора Серафимы Кондратьевны и Шуры о замужестве последней. Персонажи решают те же жизненные проблемы, что и ранее. Все это настраивает читателя / зрителя на то, что все происходящее есть вполне естественное развитие основных коллизий пьесы (до этого эпизода Нюра уговаривает своего возлюбленного Мишу жениться не на ней, а на любящей его смертельно больной сестре Шуре) – продолжение того, что он уже видел на сцене ранее.

Однако появление на сцене служанки Дарьи, приносящей газеты Лутохину, и их последующее чтение приводят читателя / зрителя в состояние, если можно так выразиться, рецептивного «ступора» (несомненно, входящего в авторский замысел), поскольку отмеченные выше ожидания воспринимающего субъекта не оправдываются. В газетах, которые читают персонажи, неожиданно сообщается о прекращении военных действий; на улице слышны радостные крики, народ празднует объявление всеобщей демобилизации. «Лутохин (скорее “выпаливая”, чем выговаривая сенсационные заголовки газеты). “Никакой войны отныне больше не предвидится: угроза ее пресекается раз навсегда! Найден компромисс, принятый к исполнению как Австро-Венгрией, так и Сербией. Тяжба между ними переносится завтра же в Гаагский Трибунал”!» (230). Рисуеться картина всеобщего благоденствия, мирного разрешения всех социально-исторических противоречий эпохи.

Понятно, что, с одной стороны, такая «полная “перемена декораций”» (слова Лутохина) – образ предельной театрализации общественно-политической жизни.

С другой стороны, этот эпизод является катализатором рецептивной активности находящегося в недоумении читателя / зрителя, стимулируя его на интенсивный поиск объяснений происходящего. Очевидная рецептивная «провокативность» 7 картины усиливается тем, что многими персонажами имеющие место события оцениваются как нечто сверхъестественное (Лутохин: «Такая небывальщина, что просто диву даешься!») (230), чудо (Потапов: «Вот именно чудо!») (231)). В словах главы семейства и Потапова эксплицирована, видимо, и вероятная рецептивная реакция на чудесное преобразование жизни в пьесе.

Первая версия изображенных событий, которая гипотетически возникает у читателя / зрителя в самом начале, при первом чтении пьесы, состоит в том, что все происходящее на сцене в 7 картине есть не что иное, как *материализация в жизни слов героини* (поскольку «свидетелями» этой «небывальщины» становятся все персонажи пьесы), ее молитвы (в конце 6 картины Серафима Кондратьевна обращается к Богу с просьбой спасти человечество от войны, избавить «от крови, болезни и смерти, уготованных нам войною» (228)). На эту версию «работает» и упоминание в 7 картине о «Проекте Соединенных Штатов Вселенной» (об этом читает доктор в газете) – ранее этой утопической идеей «болела» именно Серафима Кондратьевна.

Однако дальнейшее чтение пьесы позволяет немного скорректировать первое читательское / зрительское впечатление. Описанное выше преобразование жизни в 7 картине оказывается обусловленным, видимо, еще и *субъектной спецификой* произведения. Причем это осознание к воспринимающему приходит, видимо, не сразу, а требует тщательного перечитывания текста и соотнесения этого эпизода с другими эпизодами пьесы.

Так, например, в картине 8, когда Серафима Кондратьевна говорит о «миллиардах», которые идут «не на разрушения войны, а на зодчество мира» (234), возникает диалог между ее дочерями – Нюрой и Шурой. Нюра реагирует на это

высказывание матери следующим образом: «Нюра (Шуре, с глубокой печалью в голосе). А маме все хуже и хуже!» (234). С точки зрения Нюры, прекращение военных действий есть плод *больного сознания* (воображения) Серафимы Кондратьевны, для которой, судя по ее словам, *идеальный мир*, наоборот, обладает статусом *реальности*. Высказывание Нюры перекликается с репликой студента в 8 картине: «Много твоя мать понимает! Ей в психиатрической лечебнице место» (235). Шура же, которую можно, видимо, рассматривать как героя-двойника Серафимы Кондратьевны, отвечает Нюре: «Я завидую маме: она живет в другом мире, где царит правда Божия, а она правдивее здешней правды!»¹ (234). В системе ценностей Серафимы Кондратьевны, таким образом, противопоставлены истинная «правда Божия» и «призрачная», неподлинная «правда у людей», «здешняя правда», которые «вовсе не схожи». Действительно, на протяжении всего произведения Серафима Кондратьевна цитирует Священное писание, один из фрагментов которого звучит так: «А тем, “кто затыкает уши свои, чтобы не слышать о кровопролитии, и закрывает глаза свои, чтоб не видеть зла, тот и будет обитать на высотах”» (219).

Последняя цитата позволяет интерпретировать появляющуюся в 7 картине «небывальщину» как *визуальную «инсталляцию сознания* «затыкающей уши» и «закрывающей глаза» героини, «экстраполяцию... жизненной “правды”» (С.П. Лавлинский) Серафимы Кондратьевны (хотя до этого эпизода пьесы изображенная жизнь «говорила от собственного лица» и непосредственно раскрывалась перед «взором» воспринимающего субъекта), что характерно как раз для монодрамы. С точки зрения Н. Евреинова, монодрама «заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т.е. чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим» [Евреинов, 2003, с. 99]. «Внешний спектакль» тем самым становится «выражением спектакля внутреннего».

И именно *в мире* Серафимы Кондратьевны слова и просьбы, обращенные к Богу о прекращении войны, не могут не быть услышаны. Кстати, уже упомянутая деталь – упоминание о «проекте Соединенных штатов Вселенной», существующем как раз в кругозоре героини, также подтверждает эту версию. Отметим также, что 6 картина заканчивается тем, что Серафима Кондратьевна находится *в состоянии лунатизма, словно погружается в свой, «нездешний», мир* («Дверь налево отворяется, и на пороге ее показывается Серафима Кондратьевна, с горящими “нездешним светом” глазами... Потом жестом лунатички закрывает за собой дверь... Вдруг Серафима Кондратьевна... в неопишемом экстазе бросается на колени» (228)).

Такая структура пьесы отчасти напоминает структуру «Ганнеле» Г. Гауптмана. Действительно, у Гауптмана пьеса также начинается с изображения объективной реальности («комната в убежище для бедных», в которую учитель Готтвальд приносит умирающую 14-летнюю, «бедную девочку» Ганнеле Маттерн), затем следует изображение предсмертного бреда девочки, когда все происходящее на сцене увидено *именно ее глазами*, затем – снова возвращение в объективную реальность (обитатели убежища говорят, что Ганнеле умерла). Однако между пьесами «Чему нет имени» и «Ганнеле» есть отличия.

Так, у Гауптмана «бред» и реальность все же четко разделены, между ними есть определенные границы, что, кстати, выражается уже в афише, где лица, «появляющиеся Ганнеле в бреду», особо выделены и перечисляются отдельно (прав-

¹ Разрядка в самом тексте пьесы. В дальнейшем все разрядки в цитируемых фрагментах произведения также принадлежат Н. Евреинову.

да, есть персонажи, которые присутствуют на сцене и вне большого сознания героини, и внутри ее бреда, к примеру, учитель Готтвальд).

Сюжетный «слом», происходящий в 6 – 7 картинах пьесы Н. Евреинова, приводит к тому, что действие в ней становится *пульсирующим, прерывистым*. Оно распадается на две линии: первая – изображение идеального мироустройства, приобретающего в эпилоге «фантастический» образ земного рая; вторая – картины исторических катаклизмов, в которые оказываются втянутыми все члены семьи Лутохиных и их ближайшее окружение. Так, Лутохина арестовывают жандармы за распространение антиправительственной брошюры, а позже расстреливают большевики; Миша – жених Нюры – смертельно ранен на войне, дед Нюры и Шуры застрелен, а Нюра изнасилована студентом в октябре 1917 года. Если в идеальном мире во взаимоотношениях героев царит гармония, то в военно-революционных сценах жестокость персонажей из окружения Лутохиных и соответственно трагичность судеб членов семейства доводятся до предела, можно сказать, *сознательно утрируются* автором (изнасилование Нюры ее учителем – студентом). Тем самым читатель / зритель наиболее остро чувствует контраст между этими мирами.

Начавшееся в 7 картине тождество драмы Н. Евреинова «с представлением действующего», Серафимы Кондратьевны, проявляется в присутствующей в пьесе смысловой инверсии. Сон подается как реальность, а реальность приобретает черты бреда, «лихорадочного кошмара». В сознании Серафимы Кондратьевны сон и явь меняются местами, о чем свидетельствует ее собственная реплика, следующая в ответ на вопрос о том, что ей снилось («Да ерунда всякая! Будто война с немцами разразилась, Мишу бедняцкого убили, началась революция, Семёна Иваныча забрали в кутузку! Мало ли какие глупости могут присниться!..» (234)); в этой же картине мать адресует дочерям следующее высказывание: «Ах, маловерные! Все им ужасы мерещатся!» (235). Этим, в частности, объясняется, что в сценах «сверхъестественного» благополучия время течет идиллически медленно, а военные сцены проносятся перед глазами читателя / зрителя с большой скоростью, как кадры киноплёнки. Так, 8 картина охватывает временной промежуток около 30 лет, начиная с событий 1914 года и заканчивая событиями II Мировой войны 1939 – 1945 годов (люди из ближайшего окружения Лутохиных Леонтий, Студент, Пончик, Потапов стоят у «сырой стены» в ожидании расстрела немцами).

Отметим, что, в отличие от «Ганнеле», сами переходы от одной сферы к другой осуществляются для реципиента довольно неожиданно, поскольку *не подчиняются* привычной и ожидаемой логике границ.

В пьесе Н. Евреинова отсутствует текстуально обозначенная в названных пьесах Г. Гауптмана, М. Метерлинка *четкость перехода* из одной сферы в другую (как, например, в 7 картине, которая начинается как вполне естественное продолжение «реальной», 6 картины – о чем речь уже велась выше), что как раз и подталкивает читателя / зрителя на выдвижение разных версий изображенных событий.

Так, в середине 8 картины показаны смертельное ранение на войне Миши 31 мая 1916 года, арест Лутохина за распространение антиправительственной брошюры (у воспринимающего субъекта в начале может сложиться ощущение, что эта сцена вводится для того, чтобы «вернуть» его в настоящую, онтологически первичную, реальность и тем самым подчеркнуть все-таки «сновидность» мира героини); однако затем на сцене неожиданно появляется Серафима Кондратьевна в состоянии *абсолютной непричастности* этим страшным событиям, трактуя их, вопреки ожидаемой логике, как то, что *ей приснилось*: «Ох, маловерные! Чего вы все боитесь? Ведь это ж мои сны беспокойные вас тревожат, а вовсе не действительность!» (234). Изнасилование же Нюры и смерть деда Смолько оцениваются героиней как то, что «мерещится» ее двум дочкам, явление их со-

вместного бреда: «Ах, маловерные! Все им ужасы мерещатся!» (235). Заметим, что каждый раз с появлением Серафимы Кондратьевны (начиная с 7 сцены) меняется художественное пространство, оно приобретает совершенно иные краски. Можно согласиться, видимо, с мыслью исследователя о том, что героиня, «преобразив свое сознание, преобразит до неузнаваемости мир вокруг себя» [Симкин, 1997, с. 58]. В середине 8 картины с выходом на сцену Серафимы Кондратьевны на сцене «становится немного светлее, а за окнами вырисовываются под лучами прожекторов великолепные строящиеся здания» (234) (то, чего не было до ее появления), а в конце этой же картины «заразительный смех» Серафимы Кондратьевны меняет хронотоп «окровавленной», расстрельной стены, у которой стоят студент, Потапов, Пончик и Леонтьев, на пространство «явно преобразенной» столовой, когда в окно «виден залитый солнцем фантастический город будущего, где стройные здания с воздушными башенками и лесенками тонут в темной зелени великолепных деревьев» (237). Такие неожиданные изменения художественного пространства, свидетельствующие о взаимопроницаемости названных миров, позволяют сделать вывод о том, что в пьесе Н. Евреинова граница между *реальным* и *возможным* *гротескно размывается, в силу чего подвижным, модальным становится сам статус понятий «сон» и «реальность»*. Как говорит в картине 4 Серафима Кондратьевна: «А, может, он тоже снится, “этот” свет! А?! Я уж сбилась, по правде говоря!.. Ведь еще неизвестно, где сон, где явь!.. Ибо то, что нам снится порою – правдивей самой правды бывает! И вообще это дело спорное, а, пожалуй, и не нашего ума дело!» (219).

С одной стороны, страшные события подаются как то, что «мерещится» герою; с другой – мир за окном дома Лутохиных, который возникает всякий раз и только, когда Серафима Кондратьевна появляется на сцене, в ремарках называется «*фантастическим*», то есть *нереальным* (в конце 8 картины и в эпилоге).

Этот эпитет вступает в явное смысловое противоречие с репликой Серафимы Кондратьевны о том, что «мерещатся» на самом деле беды, обрушивающиеся на семью Лутохиных, поэтому слово «фантастический» вряд ли входит в кругозор героини. Этот эпитет явно ближе комплексу, если можно так выразиться, «рационально-прагматических» (принадлежащих другим персонажам) оценок идеального мира (в эпилоге Студент, Пончик-Потапова, Потапов выражают сомнение в его реальности) и состояния здоровья героини (ее сумасшествия).

С мерцательностью границ между *сном* и *явью*, *реальным* и *возможным*, с *подвижностью их онтологического статуса* связано и не укладывающееся в представления о правдо-и-жизнеподобии поведение персонажей на сцене. С появлением Серафимы Кондратьевны меняется не только художественное пространство и время, но по-другому начинают вести себя и герои, совершая *действия, отменяющие предыдущие*, демонстрируя тем самым разные варианты поведения в разных «мирах». Убитый несколькими секундами ранее дед Смолько с появлением на сцене Серафимы Кондратьевны поднимается со словами «Да ничего не случилось! С чего ты взяла?! Обронил я тут ключ в темноте, стал искать и упал...» (235). Лутохин в этой же сцене, арестованный в ее начале, «входит, “здрав и невредим”», в отличнейшем расположении духа» (235). В пьесе Н. Евреинова, таким образом, эстетически обыгрывается сама *условность драматического представления*, приобретающая в данном случае важные художественные задачи. Значимым становится не то, кем герой является на самом деле, а то, как он должен вести себя в соответствии с тем, как его видит центральный персонаж – Серафима Кондратьевна – в *данный момент* (по словам самого Н. Евреинова, «остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и? следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее “я” субъекта действия» [Евреинов, 1998, с. 270]). Возникает ощущение, что актеры-персонажи буквально «по-

дыгрывают» героине, живущей в своем, неземном, мире. Таким образом, зритель, присутствующий на постановке этой пьесы, *не должен забывать*, что он в театре и смотрит спектакль. Не случайно в «Театральных инвентарях» Н. Евреинов противопоставлял два типа театра: «театр, обирающий жизнь» (натуралистический театр, принципом которого является «жизненность», и театр, «одаряющий жизнь», принципом которого, наоборот, является «театральность») [Евреинов, 1922]. Эти два театра соотносятся как «копия и оригинал», «зеркало и отражающееся», «зависимость и свобода», «передразнивание и игра», «декалькомания и творчество». По сути дела, драматург создает пьесу, «остраняющую» принцип правдо-и-жизнеподобия и тип актерского воплощения, характерный для школы К.С. Станиславского, предполагающей полное «вживание» актера в создаваемый образ персонажа, обеспечивающее его внутреннее единство, а соответственно, и психологическую достоверность его переживаний. В «театре, одаряющем жизнь», Н. Евреинова, как и в данном случае, персонажи, наоборот, часто произносят *не свои* слова, или слова, *не увязывающиеся* с их предшествующими словами и поступками.

Выше мы уже использовали понятие «гротеск» по отношению к художественному миру Н. Евреинова. Заметим, что это понятие активно осмысливалось самим автором «Введения в монодраму». В своей книге «В школе остроумия», в III главе «О сатирической монодраме и ее использовании в “Кривом зеркале”», Н. Евреинов высоко оценивает монографию проф. Б.В. Казанского «Метод театра (Анализ системы Н.Н. Евреинова)», говоря о том, что в ней правильно уловлена суть монодрамы, явившейся как раз «ключом к *гротеску* и *пародии*» [Евреинов, 1998, с. 270]. Монодрама, действительно, создает эстетически выгодные условия для возникновения *гротеска на сцене*. Если говорить о пьесе «Чему нет имени», то гротескно размытой в ней становится граница не только между *реальным* и *возможным*, но и между *индивидуальным* и *коллективным*. Выше мы уже отмечали тот факт, что абсолютно все персонажи пьесы являются «свидетелями» наступившей благодати. Завершается же пьеса эпилогом, который позволяет истолковать «преображенную» жизнь еще и как «*грезу*» *целого поколения*, ставшую при этом для него *реальностью*. В эпилоге персонажи признаются в том, что им *снилось то же*, что и *Серафиме Кондратьевне*: студенту, по его словам, «снилось будто война тогда – в тысяча девятьсот четырнадцатом году – все-таки началась» (240); «А вы знаете, и впрямь нечто подобное мне снилось! И так реально...» (240), – говорит Пончик-Потапова.

Поэтому о гротеске в данном случае можно говорить не только по отношению к уровню изображенного мира, но и по отношению к субъектной архитектонике драмы.

«Субъекта, не совпадающего с собой как с субъектом», совмещающего в себе две взаимоисключающие позиции – «позицию участника драмы существования и ее зрителя» (по определению Н. Бора) (что, с точки зрения С.Н. Бройтмана, является условием для возникновения гротеска на уровне субъектной структуры произведения и характерно как раз для неклассической художественности¹), мы, действительно, обнаруживаем в пьесе Н. Евреинова. Так, Шура и Нюра, с одной стороны, находятся внутри «сна» Серафимы Кондратьевны; с другой – просят ее не просыпаться, то есть *осознают себя действующими лицами* чужого «сна», *смотрят на себя как бы со стороны*, веря ей в 8 картине, что смерть Миши и Смолько, арест отца – всего лишь привидевшийся кошмар. Такую же «внутренне-внешнюю» (причастную событию и одновременно отстраненную) позицию занимают и другие герои в эпилоге еврейновской пьесы: с одной стороны, персонажи находятся внутри идеального мира; с другой – начинают *активно рефлексировать над происходящим*, над устройством того «фантастического» простран-

¹ См. об этом: [Бройтман, 2008, с. 385].

ства, в котором они существуют, как *целого*, опять же *словно оценивают его со стороны*, постоянно помня об ускользнувшей реальности. Студент в эпилоге произносит следующую фразу (причем это, по признанию студента, происходит всякий раз, когда он бывает у Серафимы Кондратьевны – выше уже отмечалось происходящее на сцене преображение жизни с появлением этой героини): «Мне временами кажется, особенно, когда я бываю у вас... Гм... будто чего-то мне не хватает... Гм... Какой-то мелочи, какого-то пустяка, который бы придал окружающему реальность» (240), – и далее сомнение студента «подхватывают» все остальные персонажи из окружения Лутохиных. Потапов: «И мне порою сдается, будто то, что мы видим, – не настоящая действительность, то есть не та, в которой Малиновский, например, и вправду оказался провокатором...» (240); Пончик-Потапова: «А вдруг все это благоденствие нам только грезится? Морока и больше ничего?» (240). Отметим, что герои словно бы проговаривают возможные читательские / зрительские реакции на установившийся на сцене, если можно так выразиться, земной рай и его «незаконнорожденность» (слово Пончик-Потаповой).

Гротескная архитектоника пьесы «Чему нет имени» способствует актуализации особой позиции воспринимающего субъекта.

По словам В.И. Тюпы, «определяющим отношением художественной культуры в рамках модернистской парадигмы оказывается отношение: автор – читатель (зритель, слушатель), превращающее *эффективность* воздействия на воспринимающее сознание в решающий критерий художественности» [Тюпа, 2004, с. 103]. Статус произведения как «трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель», по словам исследователя, в свою очередь, «потребовал от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к *сотворчеству*» [Тюпа, 2004, с. 103]. «Конструктивная неполнота целого» в данном случае обусловлена, видимо, «сновидно»-гротескной структурой пьесы (как на уровне изображенной действительности, так и на уровне субъектной организации), являющейся в данном случае способом создания *двойственной, «вероятностно-множественной модели мира*» (С.Н. Бройтман) в драме (что как раз характерно для неклассической художественной целостности¹) и *предельной проблематизации* для воспринимающего субъекта статуса изображенных на сцене событий как в отношении их природы, так и в отношении того, с *чьей точки зрения* они изображаются (размывание границ *индивидуального и коллективного*). В пьесе Н. Евреинова читатель / зритель тем самым утрачивает «абсолютную перспективу видения реальности» (М. Мамардашвили) (характерную как раз для художественности классической).

¹ См. подробнее об этом: [Бройтман, 2008, с. 180–181]. Можно вспомнить по этому поводу высказывание А. Блока в его отзыве «“Фауст” Холодковского», касающееся финала трагедии Гете: «у нас искони держатся только одного толкования этого места, то есть в восклицании хора видят только страдательную ноту. Кажется, его можно толковать и по-другому – то есть в голосе хора не одно страдание, но и крик освобождения, крик радости, хотя и болезненный. Во всяком случае, этому месту надо дать ту же *двойственность*, которая свойственна все великим произведениям искусства» [Блок, 1962, с. 467]. Отметим в этом высказывании два момента. Во-первых, слово «двойственность» выделено у Блока курсивом, что подчеркивает его особую смысловую значимость. Во-вторых, «*двойственность*» объявляется одним из критериев «величия» произведения словесного искусства. Можно говорить о том, что на неклассическом этапе эпохи художественной модальности «двойственность» связана не только с символической многозначностью смысловых планов (то, что Блок увидел в финале «Фауста»), но и с сознательно выстраиваемой автором «неопределенностью» сюжетной ситуации, «вероятностно-множественным» статусом изображенных событий и семантических сфер (как в пьесе Н. Евреинова).

Можно вспомнить, что по такому же принципу построена и упоминаемая Н. Евреиновым «романтическая монодрама» Л.Н. Андреева «Черные маски», в которой также отсутствуют как ожидаемая «резкая разграничительная линия между реальным и ирреальным, между здоровьем Лоренцо и «болезнью» Лоренцо, так и «ясная хронология событий: сперва заболел, потом позвал гостей, или сперва позвал гостей, потом заболел?»¹. Подобного рода художественные «прорисовки» (с точки зрения классически ориентированного зрителя), тем не менее, принципиальны для самого Л.Н. Андреева, о чем свидетельствует его специальный комментарий к пьесе, сделанный в письме к режиссеру К.Н. Незлобину: «Сделать пояснения, обнажить скелет пьесы и вложить в уста герцога Лоренцо нечто в высокой степени удобопонятное: на тему о раздвоении личности, о борьбе в душе Лоренцо двух начал, мрака и света, Сатаны и Бога...? Много думал я, дважды очень внимательно перечел пьесу и, простите, – ничего сделать не могу» [цитируется по: Руднев, 1994, с. 647].

«Двойственность» заложена и в подзаголовке пьесы Н. Евреинова, который может быть интерпретирован двояко. Возникает вопрос: «Что “бедной девочке снилось?”» (один из возможных вариантов истолкования слова «девочка» в заглавии пьесы связан, скорее всего, со словами Иисуса: «Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном...», Матф., 18, 2–7 – Серафиму Кондратьевну, наверное, и можно рассматривать как героиню, живущую в соответствии с приведенными словами Иисуса). Идеальный мир, находящийся вне социально-исторических потрясений, противопоставленный настоящей не-«фантастической» реальности, и тогда все-таки подчеркивается «сновидность» этого мира, его отделенность от мира действительного, и тогда точка зрения читателя / зрителя оказывается все-таки ценностно дистанцированной от точки зрения Серафимы Кондратьевны; либо же «снился» кошмарная действительность с ее потрясениями, а настоящим, действительным миром является «фантастический» мир, порожаемый сознанием героини, и тогда воспринимающий субъект все-таки склоняется к ее жизненной «правде» (пережитой им). Дать «имя» («Чему нет имени») каждому из этих «миров» становится, видимо, задачей самого реципиента.

*Подчеркнуто неопределенный онтологический статус выявляемых в пьесе смысловых сфер сна и яви, реального и «фантастического» требует от читателя / зрителя особых рецептивно-эстетических усилий, поскольку ставит его в ситуацию не столько логического, сколько экзистенциального выбора, а тем самым, как раз внутренней причастности «чужой драме». Читатель-зритель сталкивается с необходимостью собственной самоидентификации по отношению к происходящему, от которой и зависит его личный статус в бытии. «Обитать на высотах» вне социально-исторического зла и тем самым жить, «заткнув уши» и «закрыв глаза», как живет Серафима Кондратьевна, или же «видеть зло» и тем самым относиться к идеальному миру как «незаконорожденному», «наваждению», далекому от действительности, но тем самым уничтожая его. Заметим, что *мотив хрупкости* «фантастического» мира подчеркивается, особенно в эпилоге пьесы (по словам Серафимы Кондратьевны, его можно уничтожить с помощью одного сомнения-«дуновения»: «Так “дуньте-плюньте”, за чем же дело стало?... Хочется беду накликать, так сделайте одолжение – накликать беду один миг!» (240) – отметим, что сама героиня опять же словно бы оценивает возникший идеальный мир со стороны). От читателя / зрителя требуется такая же самоидентификация по отношению ко всему происходящему, аналогичная той, в которой оказываются герои пьесы. Таким образом, монодраматизм, связанный с представлением на сцене сна*

¹ В данном случае заковыченные выражения принадлежат самому Л.Н. Андрееву. См.: [Руднев, 1994, с. 647].

персонажа или длящейся галлюцинации, действительно, можно рассматривать как продуктивную «художественно-коммуникативную стратегию, нацеленную на эстетическую провокацию адресата и активизацию его творческой позиции» (С.П. Лавлинский), что как раз и характерно для неклассической художественной целостности.

Литература

- Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6.
- Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
- Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007.
- Евреинов Н. Театральные инвенции. М., 1922. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0040.shtml.
- Евреинов Н. В школе остроумия. М., 1998.
- Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002.
- Евреинов Н. Чему нет имени (Бедной девочке снилось) // Современная драматургия. 2005. № 4.
- Лавлинский С.П. «Введение в монодраму» Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии (К постановке проблемы) // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко. М., 2010.
- Руднев А.П. Комментарии // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 3.
- Симкин А. Николай Евреинов и его «Театр для себя» // Вестник Русского христианского гуманитарного института. 1997. № 1.
- Тюпа В.И. Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе) // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. М., 2004. Т. 1.