



## **Леонид Андреев и...**



**УДК 82-2:792.01**

**Галкина (Печенкина) Александра Олеговна**

Кандидат филологических наук,  
консультант Правового департамента  
Правительства Российской Федерации;  
Российская Федерация, Москва, e-mail: nilanova@yandex.ru

### **ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МОНОДРАМЫ Н. Н. ЕВРЕИНОВА И НОВОЙ ДРАМЫ Л. Н. АНДРЕЕВА**

*В статье сопоставлены взгляды Н. Н. Евреинова и Л. Н. Андреева на новую драму, главным предметом которой обоим представлялась индивидуальная душа (переживание). В результате анализа теории и практики монодрамы и психодрамы установлено не только отсутствие влияния теории монодрамы Евреинова на театр психизма Андреева (различны как способы выражения переживания, так и задачи авторов), но и первенство автора «Чёрных масок» в реализации идеи театра души, а также монодраматического метода.*

**Ключевые слова:** монодрама, театр психизма, панпсихе, театр души, субъективация, объективация, сопереживание, интеллектуальная драма, «Чёрные маски».

**Alexandra O. Galkina (Pechenkina)**

PhD in Philological sciences,  
consultant of the Legal Department  
of the Government of the Russian Federation;  
Russian Federation, Moscow

### **THEORY AND PRACTICE OF N. N. EVREINOV'S MONODRAMA AND L. N. ANDREEV'S NEW DRAMA**

**Abstract.** *The article compares the views of N. Evreinov and L. Andreev on the new drama, the main subject of which is determined by both as the individual soul (experience). The analysis of theory and practice of the monodrama and the psychodrama elucidates not only absence of influence of Evreinov's theory of monodrama on Andreev's theatre of psychism (the ways of expressing experiences and the authors' tasks are completely divergent), but the priority in the implementation of the idea of the theatre of the soul, as well as of the monodramatic method of the author of "The Black Masks".*

**Key words:** *monodrama, the theatre of psychism, panpsychism, the theatre of the soul, subjectivation, objectivation, empathy, intellectual drama, "The Black Masks".*

**Для цитирования:**

Галкина (Печенкина), А. О. Теория и практика монодрамы Н. Н. Евреинова и новой драмы Л. Н. Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 41–53.

Два ярких представителя театральной жизни России Л. Н. Андреев и Н. Н. Евреинов встретились лишь в революционном 1917 году, когда театральные системы обоих уже сформировались. И оказались близки: оба ратовали за обращение театра внешнего действия в театр души. Свою теорию монодрамы («Введение в монодраму») Евреинов опубликовал в 1909 году, прежде чем Андреев заговорил о театре панпсихе и вышли в печать его «Письма о театре» (1912 и 1913 годы). Это давало Евреинову основание полагать, что идею нового театра Андреев почерпнул в его трактатах, с которыми был знаком: «Предполагаю, что на мысль Андреева о такого рода театральной реформе навела в известной мере моя теория монодрамы» [3, с. 308]. Кратко Евреинов так излагал взгляды драматурга: «Андреев склонен был окончательно предоставить внешнее действие драмы кинематографу; в своём же новом театре, о коем он фанатически грезил, вести пьесы не к нарастанию драмы в обычной манере, а начинать подлинную драму (душевную драму) с того момента, когда внешнее действие уже кончилось и можно было основывать драматический эффект на психологии центрального характера — уже больше не символа, а реального лица» [3, с. 309]. Это то, что мы читаем в «Письмах о театре». Однако режиссёр оставил без внимания практику новой драмы Андреева — его театр психизма, истинный театр души, о котором грезил и который создал драматург.

Во «Введении в монодраму» Евреинов ёмко сформулировал свои представления о новой драме: «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» [2, с. 102]. Таким образом, в центре монодрамы — переживание (душевное состояние), для усиления его восприятия представлен только один главный действующий, основная задача монодрамы — вызвать сопереживание зрителя (почти полное слияние зрителя и действующего), в этих целях используется основной приём выражения переживания — субъективация окружающего пространства.

Обе рассматриваемые теории нового театра сходятся в вопросе основного предмета драмы. Следуя тенденции времени, Андреев в «Письмах о театре» утверждает, что «новая драма исключительным содержанием своим будет иметь: психе» [1, Т. 6, с. 546], понимая под последней душу мира и людей или интеллектуальное переживание. Ни Андреев, ни Евреинов не были оригинальны в установлении такого объекта изображения в драме. Когда режиссёр формулировал свою идею монодрамы, он понимал, что старый театр действия и зрелища изжил себя и требует реформы в направлении углубления психологичности: «Сдаётся мне, что освежающая идея монодрамы как бы висит теперь в затхлом воздухе одряхлевшего театра и что я являюсь выразителем того, что, может быть, завтра было бы выражено другим или другими» [2, с. 105]. Необходимость в переориентации драмы на интеллектуальное переживание была очевидна. Обращение Андреева в 1912 году в «Письмах о театре» к вопросу о том, что театр должен стать психологичнее, уйти внутрь, в глубину интеллектуального переживания, было спровоцировано завоеваниями кинематографа, которому драматург делегировал зрелище и действие, оставив театру ещё не разработанную тему души. Однако «Письма о театре» не были манифестом нового театра, а только обозначили общую тенденцию театральных исканий тех лет.

В то же время на практике Андреев значительно углубляет понятие «интеллектуальное переживание»: объектом его театра психизма становится конфликт сознания, имеющего сложную философскую структуру<sup>1</sup>. Источником конфликта выступает своего рода «сшибка» между личной волей (эго) и внутренним законом («рацио жизни»), явленным в психодрамах в разных ипостасях и соотносимым в значительной степени с философским понятием Бессознательного Э. Гартмана<sup>2</sup>. Особенность

---

<sup>1</sup> Театру психизма Андреева, обоснованию его границ, определению его истоков и особенностей, а также характеристике природы его конфликта посвящена глава «Театр «психизма» Л. Андреева: конфликт сознания» диссертации А. О. Печенкиной [7, с. 143–229].

<sup>2</sup> Бессознательное Э. Гартмана являет собой сущность мира, его рациональное начало, приводящее его в гармонию: чем адекватнее сознание индивидуума всеобщему Бессознательному, тем в большей гармонии с миром он находится. Усиление самоощущения личности, разрастание её «я» приводит к нарушению связи с ним, что влечёт удручающие последствия для личности и нередко её гибель.

внутреннего конфликта здесь в том, что он не является реакцией на внешнее, переживанием внешнего, а самозарождается фактически в изолированном сознании.

Архитектоника психодрамы, специфика локализации конфликта диктовала принцип образной централизации: внимание Андреева сосредоточено на единичном болезненном сознании личности – Екатерины Ивановны, Керженцева, Генриха Тиле, Самсона, Василисы. На таком же принципе настаивал и Евреинов: «Истинным же предметом драматического представления должно быть принято переживание, и при этом, в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких» [2, с. 101]. Последний исходил из особенностей эстетического и психологического восприятия личности: «Многообразие, не приведённое к единству, раздробляет целое на несколько отдельных менее сильных впечатлений и тем препятствует возникновению момента эстетически-значительного» [Там же].

Камнем преткновения для адептов новой драмы стала несценичность её нового героя — велись поиски способов выражения переживания. Андреев-теоретик ограничился изобретением нового термина «панпсихизм» для определения специфики театра А. П. Чехова, постановок романов Ф. М. Достоевского и в целом деятельности Художественного театра: всё живое и неживое пронизано единым настроением, люди и вещи «есть лишь рассеянные по пространству мысли и ощущения, единая душа в действии и зрелище» [1, Т. 6, с. 526]. Предметы, звуки, декорации, детали, паузы – всё звучало в унисон и приобретало сценическую значимость: подчёркивало душевное переживание, ощущения героев, настраивало зрителя на определённый психологический лад, создавало настроение. Если содержанием новой драмы утверждалась психе, то панпсихизм трактовался как способ выражения такого содержания. Но надо заметить, что Евреинов ещё прежде Андреева говорил о такого рода одушевлённости (точнее «олицетворении» [1, с. 107]) предметов и вещей на сцене: они непременно должны представляться «пережитыми, отражающими чьё-то «я» [1, с. 108].

Евреинов, будучи прежде всего режиссёром, особо акцентировал средства сценического воплощения предмета драматического произведения: «Основной принцип монодрамы — принцип тождества сценического представления с представлением действующего» [1, с. 105]. В предисловии к своей первой монодраме «Представление любви» он поясняет, что подобные драмы имеют «субъективно-импрессионистскую базу» [4, с. 68]. Таким образом, ведущий приём представления переживания в монодраме заключается в *субъективации* сценического пространства и ощущений. Всё

на сцене: окружающая обстановка, второстепенные персонажи, сам действующий — представлено в восприятии этого действующего: «Для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, он должен оперировать не над внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении» [2, с. 109]. Сам Евреинов называет этот приём «монодраматическим методом» [3, с. 269] и оговаривает, что он может быть использован в современной драме и эпизодически, если того требует художественная задача, а также может применяться не только драматургами, но и режиссёрами на материале классики. По убеждению Евреинова, этот метод будет всё более завоевывать сцену.

Для решения специфических задач театра психизма Андреев вынужден разрабатывать особый, по сути противоположный еврейновскому, приём *объективации* процессов сознания, который оказался шире и глубже его «чеховского панпсихизма». Отразить разлад сознания через субъективное представление было невозможно в силу его патологичности. Из этой особенности сознания в психодрамах проистекает искажение само- и мировосприятия, расщепление сознания, дезориентация «я» героя. Представление искаженного восприятия не дало бы зрителю/читателю понимания патологии и её причин. Андреев подходит к выражению конфликта такого сознания с позиций его объективации, в том числе в сценическом пространстве. Даже там, где реальность трансформируется в соответствии с самоощущением героини, как будто бы субъективируется (психодрама «Не убий»), читатель/зритель за счёт шаржированных сцен отчётливо понимает, что представшая «реальность» — это проекция патологического сознания. Эффект, который преследует еврейновский приём субъективации — сопереживание, — здесь не достигнут, зритель не может вжиться в откровенно ложный мир наравне с героиней. Однако именно понимание читателем, насколько эфемерна представшая перед ним реальность и насколько глубока вера Василисы в неё, вызывает его сочувствие героине, даже не осознающей глубины своего душевного кризиса. Андреев активно использует для выражения душевных процессов смену окружающей героев обстановки, однако часто эта обстановка противоположна самоощущению героя, что подчёркивает надломленность души. В пьесе «Екатерина Ивановна» происходящее во втором действии перемещается в деревню с широкой природной перспективой: в комнате родительского дома, где героиня пытается оправиться от надлома, много цветов, а за перилами террасы — старый сад и «широкая просека с чёткими золотыми

далями» [1, Т. 4, с. 426]. Но витальность и перспективность обстановки не только не отражают, но и противоречат восприятию героини, ощущающей себя мёртвой. В третьем и четвертом действиях в творческой мастерской, где «просторно, щедро, красиво», но, согласно ремарке, «ничего не берегут и пользуются мгновением», происходит окончательная гибель красоты душевной. Объективно отражаемая обстановка в психодрамах Андреева становится как раз мериллом глубины разлада в сознании субъекта. Если Евреинов утверждал необходимость смены обстановки в силу изменения восприятия действующего («окружающая человека обстановка, воспринимаемая его сознанием, отнюдь не является чем-то неподвижным и мёртвым, лежащим вне его» [1, с. 106]), то у Андреева как раз неизменность обстановки подчас давала эффект внутреннего движения, как правило деградации. Например, в «Собачьем вальсе» всё действие проходит в новой квартире Генриха Тиле. Ремарка первого действия сообщает, что здесь ещё не всё закончено: «Всё в комнате угловато, холодно, безжизненно — жизнь ещё не начиналась» [1, Т. 6, 249]. Но проходит год, а жизнь так и не началась, «глаз видит всё ту же неподвижную, мёртвую, незаконченную комнату с белыми пятнами всё той же пустоты» [Там же, с. 280]. Интерьер психичен, он отражает не ощущения героя, а состояние его сознания: в первом действии оно ещё не живёт, в третьем — уже мертво. Единственная смена декораций происходит в третьем действии, но снова передано состояние сознания — всё мутно, туманно, неподвижно, «мглистый провал, бесформенное нечто», на переднем плане отчётливо видна только «чугунная решётка» [Там же, с. 274]. Последняя, очевидно, элемент восприятия не Генриха Тиле, зато автор придаёт ей особое значение, сообщая зрителю о закреплении сознания героя, его ограниченности. Сценическое пространство (интерьер, предметный мир) в театре психизма подчинено внутреннему движению драмы, как и у Евреинова, но обстановка не столько проецирует внутреннее состояние главного действующего, сколько является отражением психизма, процессов патологического сознания.

Тоже касается и второстепенных персонажей моно- и психодрамы. У Евреинова «остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее «я» субъекта действия» [2, с. 110]. В психодрамах Андреева второстепенные персонажи, хоть и занимают также служебную относительно главного действующего позицию, несут большую смысловую нагрузку, с объективных позиций поясняя природу совершающейся душевной драмы.

Они либо выступают наглядным выражением конфликта сознания главного действующего, отражая конфликтующие стороны (парные второстепенные образы), либо характеризуют душевные процессы, ставшие результатом разлада сознания. Примером раздвоения образной системы могут служить две психические направляющие, столкнувшиеся в сознании героя в трагедии «Самсон в оковах» и воплощающие две его воли («иудейство» и «филистимлянство»): Слепая из Иудеи выполняет функцию внутреннего голоса пророка, взывающего к воле назорея, и Далила воплощает собой «филистимлянство», к которому устремлена личная воля Самсона. Карл Тиле и Елизавета в пьесе «Собачий вальс», представляют собой два полюса расколовшегося сознания Генриха Тиле — планирование и воспоминание, между которыми отсутствует связующее звено — настоящее: Карл желает обустроить свою жизнь с помощью планируемых, но никогда не реализуемых махинаций, Елизавета разрушает свою жизнь и жизнь Генриха по неведомой ей воле; Карл планирует своё преступление против Генриха, Елизавета вспоминает своё. Ёмкий образ Ментикова в драме «Екатерина Ивановна» определяет механизм распада сознания главной героини, поясняет природу её душевного разлада: происходит процесс уподобления образу ничтожества, который был «навязан» близостью с этим «мелким» персонажем — изначальная чистота и хрупкость «женского начала» оказываются подавленными новым началом «ментиковщины». В ходе драматического действия всё пространство пьесы подчиняется влиянию этого лица. В пьесу «Собачий вальс» в целях пояснения сложной интеллектуальной игры главного героя с абсурдом введён «незначительный» персонаж Феклуша, зеркально отражающий самого Генриха Тиле, такого же «незначительного» перед лицом Ничто, пустоты; Феклуша такая же игрушка в руках Генриха Тиле, как и сам Генрих Тиле в руках жизни. Сиделка Маша в пьесе «Мысль» стала воплощением наиболее значимой составляющей сознания личности — «рацио жизни», недоступного «всеведущей» мысли Керженцева, ограниченной возведённым на пьедестал эго, в пределах которого, по Андрееву, и совершаются все катастрофы.

В силу специфики драматического конфликта не актуальна в психодрамах Андреева и субъективация представления главного действующего, на которой настаивал Евреинов: «Сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия» [2, с. 110]. Герои же Андреева часто не сознают, что с ними происходит, внешнее отражает внутренне, но то инородное их сознанию, что порождено конфликтом и по мере развития внутреннего действия разрастается, выпячивается наружу. Например, в пьесе

«Мысль» сумасшествие Керженцева подчёркнуто в ремарке несоответствием между истинным состоянием героя и тем, чем он себе представляется: «Керженцев, очень твёрдо ступая, ходит по комнате, гуляет. Думает, что у него очень беззаботный и весёлый вид. Берёт одну, другую книгу, смотрит и кладёт обратно. Вид его почти страшен, но он думает, что он спокоен» [1, Т. 5, с. 116]. В последнем действии Екатерина Ивановна в одноименной пьесе предстаёт в навязанном ей образе Саломеи, чуждом её исходной природе, она хотела бы стряхнуть с себя этот образ, но не может в силу болезненного поражения души.

Самой сложной задачей в драме, в центре которой переживание, стало выражение развития внутреннего действия. В этом вопросе у Евреинова чувствуется режиссёрский перекосяк в сторону сценических средств выражения. Он уповает на использование, наряду со словами, мимикой и жестами, сценических средств (освещения, звуковых, цветовых эффектов, «декоративного превращения»), смена которых воздействует на чувственное (в идеале — эмоциональное) восприятие зрителя (например, действующий моргнул — на мгновение на сцене погас свет). Ремарки его монодраматических пьес, занимающие едва ли не больший объём, чем диалоги, содержат подробный «субъективный» комментарий к изменяющейся обстановке или к переменам самого действующего. По замечанию режиссёра, эти средства отражения внутреннего движения драмы должны использоваться последовательно, то есть всё на площадке должно быть подчинено восприятию главного действующего от первой сцены и до последней, а не отдельные предметы, лица и явления. Это всё та же всеобъемлющая субъективизация сценического действия. Андреев, напротив, не полагается на сценические эффекты и предметный мир, так как его цель — воздействие не на эмоции зрителя, а на его интеллект. Внутреннее движение психодрамы объективируется посредством, например, изменения характера лейтмотивного «танца» Екатерины Ивановны или музыкальной пьески в «Собачем вальсе»<sup>3</sup>. Зачастую субъект не сознаёт характера этих изменений. В этом принципиальное отличие субъективизации и объективизации соответственно в моно- и психодраме: в последней происходящее с героями не сознаётся ими в достаточной степени, совершается помимо их личной воли, а значит не может быть выражено в субъективном переживании и доносится Андреевым опосредованно.

---

<sup>3</sup> О трансформации музыкальной пьесы «Собачий вальс» как способе выражения конфликта сознания в одноименной пьесе см. статью Печенкиной А. О. Музыка экзистенциальной пустоты в пьесах Л. Н. Андреева «Собачий вальс» и «Реквием» [6].



Принципиальное расхождение в подходах обусловлено, как это замечалось ранее, разными задачами драмы. Главная цель еврейновского приёма субъективации в том, чтобы вызвать сопереживание и сделать чужую драму своей: «Превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в „мою драму“» [2, с. 102]. Еврейнов желает достучаться до сердца зрителя, заставляя его сопереживать, Андреев же взывает к его интеллекту, заставляя его думать. Андреевская объективация внутренних процессов имеет рационалистическую функцию, как правило, «объясняя» природу конфликта сознания и причину его распада.

Сопереживание зрителя действующему было для Еврейнова краеугольным камнем монодрамы, он был намерен «перенести самого зрителя на сцену, добиться, чтобы он почувствовал себя истинно действующим» [2, с. 110]. Служат тому все средства, вплоть до «обозначения действующего первым лицом местоимения, простым, но выразительным «я» [Там же]. Упразднение зрителя, перевоплощение его в полноправного участника происходящего полагал и Андреев в театре будущего, о чём говорил в «Письмах о театре». Однако механизмов решения этой задачи не предложил. Не подразумевали глубокого вживания зрителя в драму главного героя и пьесы театра психизма. В своей «рациональности» Андреев часто «мешает» порождению сопереживания тем, что лишает свои психодрамы естественной психологичности: отсутствие ясных психологических мотивировок — одна из отличительных черт драмы психизма. Это явление можно наблюдать, сопоставив две «женские» драмы Андреева: психологическую «Анфису» и психическую «Екатерину Ивановну» [См. 7, с. 161–164].

Тем не менее Андреев находит «рационалистические» средства пробуждения сочувствия к своим героям. Одно из них — «эффект жертвы» — создаётся за счёт раздвоения сознания и возникновения «второй реальности», подчиняющей себе в психодраме ослабленное сознание героев. Так, Василису («Не убий») автор считает в определённой степени жертвой собственного желания, патологической тяги к «красивой жизни». Не винит драматург и своего Самсона в нечистоте «сосуда», предназначенного для Духа Божьего. В том, что он «полон скверны», что он «раб и собака», что он любит «золото, вино и песни...» [1, Т. 5, с. 250], предстаёт прежде всего человек, не нашедший в себе сил стать вместилищем Божьей воли. В пьесе «Екатерина Ивановна» разрушительную работу осуществляет неведомый самой героине механизм:

поражённая «ментиковщиной», она становится жертвой своего состояния, гибнет в нём, словно в поглощающем её омуте.

Теории «Введение в монодраму» и «Письма о театре» на первый взгляд во многом созвучны, и кажется, что притязания Евреинова на первичное авторство идеи театра души имеют основание. Однако сопоставление практики истинного театра души — театра психизма Андреева — с еврейновской теорией показало, что эти два явления не имеют ничего общего, за исключением таких характерных для эпохи в целом моментов, как утверждение переживания основным предметом драмы и проистекающая отсюда фокусировка на единственном главном действующем субъекте.

Теория монодрамы подразумевала рождение нового жанра драмы. Однако практика монодрамы оказалась существенно скуднее теории. В качестве иллюстрации Евреинов сам написал две пьесы («Представление любви», «В кулисах души») и одну в соавторстве с Б. Ф. Гейером («Эоловы арфы»), ещё несколько комичных монодрам создано последователями Евреинова специально для сцены «Кривого зеркала».

Создав «программную» монодраму «В кулисах души» (1912), «действие которой разыгрывается внутри человека (в точном смысле этого слова), там, где, по наивному представлению доморощенных психологов, находится душа» [3, с. 282], Евреинов считал себя первооткрывателем, препарирующим душу на сцене и обнажающим её тройное содержание: «невиданное до тех пор произведение: ведь ничего подобного никогда ещё не представлялось на сцене! и самое *растроение* нашего „я“ (на „я“ первое, „я“ второе и „я“ третье) стало предметом психоанализа под пером З. Фрейда лишь несколько лет спустя» [3, с. 284–285]. Весьма нескромно Евреинов мнил себя «автором, рискнувшим олицетворить перед театральной публикой борьбу наших „я“ в глубине наших душ» [3, с. 285], а пьесу свою называл, надо полагать с изрядной долей самоиронии, «самой оригинальной пьесой в мировой истории театра» [3, с. 281]. «Подобное» же на сцене уже представлялось, хотя и в трагедийном ключе, ещё даже прежде публикации «Введения в монодраму»: пьеса «Чёрные маски» Андреева была поставлена в театре Комиссаржевской в 1908 году и в театре Незлобина в 1909 году. Более того, Евреинов считал наиболее близкими своему пониманию монодрамы «драматические произведения, представляющие сон или длящуюся галлюцинацию», так как они являются наглядным выражением субъективного переживания, и среди образцов называл «Чёрные маски» Л. Андреева, хотя и отмечал при этом, что принципы монодрамы здесь выдержаны непоследовательно: «объективность представления самым нелепым подчас образом путается с зависимою от главного действующего

субъективностью представления» [2, с. 104–105]. К констатации такой «путанности» приходит и А. М. Павлов, рассматривающий «Чёрные маски» как монодраму в статье «Позиция читателя/зрителя в монодраме Л. Н. Андреева «Чёрные маски» [5]. По его мнению, в пьесе «происходит переход от изображения всего происходящего с внешней точки зрения к сценическому воплощению бреда героя (внутренней точке зрения)» [5, с. 83]. По нашему убеждению, обнаружение такого перехода возникает из ошибочного представления, что перед нами «сценическое „опубликование“ больного сознания главного героя» [5, с. 82]. Подчеркну, что конфликт «Черных масок» носит субстанциальный характер: «структура» души, форма конфликта и способы его выражения существенно отличаются от пьес театра психизма, где конфликт строится на «разломе» больного сознания [Подроб. 7, с. 111–121]. Здесь же — обобщённое представление борьбы начал во вполне здоровой душе человека (любого, одного из нас), осмелившегося светом разума осветить её тёмные закоулки. Поэтому субъективное представление в этой пьесе начинается не с момента появления масок, а с самого начала пьесы: перед нами замок — развёрнутая душа человека, исток внутреннего действия — освещение замка огнями (светом разума) и подготовка к маскараду (явлению действующих в душе человека сил, которые, как мнит изначально Лоренцо, хорошо ему знакомы). Маскарад не сон и не галлюцинация, порождённые больным сознанием Лоренцо, а представление человеческой души во всём её содержании. Опираясь на текст пьесы, Павлов всё-таки вынужден допустить, что «граница реального и ирреального действительно начинает «размываться» с самого начала пьесы» [5, с. 87]. Таким образом, вся пьеса — «вывернутая наизнанку» душевная драма, переходов субъективного в объективное и наоборот в ней нет. Справедлив автор указанной статьи в выявлении второго основного принципа монодрамы в «Чёрных масках»: «путанность» пьесы, проистекающая из смешения бытийных основ — добра и зла, света и тьмы, божественного и дьявольского, — отражает непосредственно дезориентацию героя, утрату им способности к расстановке чётких границ и понимания, к какому из полюсов принадлежит он сам. Представленное субъективно переживание хаоса должно было «влиться» в сознание зрителя, «заразить» его, а значит, действие драмы обладает таким монодраматическим эффектом, как отождествление единственного действующего и зрителя. К сожалению, публика оказалась не готова к восприятию монодраматического метода.

Надо заметить, что драма «Чёрные маски», естественно, не могла выступать как идеальный образец монодрамы, так как написана прежде самой теории монодрамы. Тем не менее Евреинов лукавил, заявляя

исключительную принадлежность себе оригинальной идеи «души на сцене». Ещё только предвкушая театр души, Андреев из прозаической формы, давно осваивающей все сложности и перипетии человеческой психики, выносит на сцену борьбу начал, действующих в душе человека. В созданной почти одновременно с «Чёрными масками» повести «Мои записки», раскрывающей проблему скованности человеческого сознания, содержится своеобразный автокомментарий, поясняющий аллегорию пьесы: «Маски — это те силы, которые действуют в душе человека и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда» [1, Т. 3, с. 148]. Конечно, душа в пьесе Андреева отражена не столь «физиологично», как «В кулисах души» Евреинова, однако выражение её архитектоники<sup>4</sup> и борьбы её составляющих явно было основной задачей автора. В пьесе Андреева, ещё не являющейся в целом монодрамой, возникают «монодраматические моменты».

В самой идее «души на сцене» и даже в освоении монодраматического метода Андреев с его «Чёрными масками» опередил Евреинова и с теорией монодрамы, и с программной пьесой режиссёра «В кулисах души». Над Евреиновым-практиком преобладал интересный и последовательный теоретик: его пьесы создавались для иллюстрации жизненности его теории. Театральная история свела на нет явление монодрамы, однако актуальность для театральной практики монодраматического метода неоспорима. Но в новом театре души Андреева (театре психизма) в силу специфичности разработанной драматургом архитектоники драмы сознания монодраматический метод оказался неуместен. Создавая театр, презентующий интеллектуальное переживание, Андреев пошёл своим путём, принципиально отличным от монодраматической теории. Евреинов, прежде всего как режиссёр и теоретик театра, разработал оригинальный приём выражения эмоционального переживания — субъективация представления, при этом уделяя особое внимание техническим средствам порождения сопереживания, так как главной своей целью имел отождествление зрителя и действующего на сцене лица. Андреев же, прежде всего как драматург, развивал в своих новаторских психодрамах философию сознания личности, создавая соответствующие средства её презентации, нацеленные в большей степени на интеллектуальное, а не эмоциональное восприятие. Техническую сторону представления драматург отдавал во власть режиссёрам и актёрам.

---

<sup>4</sup> В представленной Андреевым в «Чёрных масках» архитектонике души можно определить начала, соотносимые так же, как и в монодраме «В кулисах души», с фрейдистскими. Это а) эмоциональное (сердце, чувства — маскарадные маски), б) рациональное (светом разума Лоренцо освещает закоулки своей души) и в) подсознание (Чёрные маски, нахлынувший хаос, обнажённый светом разума).

Его задача как писателя — донести до зрителя интеллектуальное переживание сознания кризисной эпохи.

### Литература

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1990–1996.
2. Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму // Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 99–112.
3. Евреинов, Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Ред. А. И. Дейча и А. А. Кашиной-Евреиновой, публ. Е. К. Малкиной-Дейч, вступ. ст. Л. С. Танюка, примеч. Е. Д. Уваровой. М.: Искусство, 1998. 366 с.
4. Евреинов, Н. Н. Предисловие к «Представлению любви» // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы науч. конф. (16 февр. 2009 г.) / Сост. Т. С. Джурова; Рос. ин-т истории искусств МК РФ. СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. 160 с.
5. Павлов, А. М. Позиция читателя/зрителя в монодраме Л. Н. Андреева «Чёрные маски» [Электронный ресурс] // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2012. № 18 (98). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pozitsiya-chitatelya-zritelya-v-monodrame-l-n-andreeva-chernye-maski-1> (дата обращения: 14.08.2019).
6. Печенкина, А. О. Музыка экзистенциальной пустоты в пьесах Л. Н. Андреева «Собачий вальс» и «Реквием» // Орловский текст российской словесности: материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой 145-летию со дня рождения Л. Н. Андреева (30 сентября – 2 октября 2016 г., Орёл) / ОГУ имени И. С. Тургенева, ОГЛМТ, НИИ филологии ОГУ имени И. С. Тургенева. Вып. 10. Орёл, 2017. С. 15–21.
7. Печенкина, А. О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и её отражение в модификациях драматического конфликта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Александра Олеговна Печенкина. М., 2010. 247 с. (библ. со с. 236).

~