

УДК 792.01; 792.072

ББК 85.333(2)

Никитин Виталий Сергеевич

Независимый исследователь, 194100, Россия, Санкт-Петербург,

ул. Новолитовская, д. 5, кв. 192

ORCID ID: 0009-0000-6987-5866

vitalius1917@yandex.ru

Ключевые слова: Николай Евреинов, театрализация, театроведение, феноменология, политический театр, авангард, антропология

Никитин Виталий Сергеевич

Николай Евреинов: подступы к театральной онтологии



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-234-259

Для цит.: Никитин В.С. Николай Евреинов: подступы к театральной онтологии // Художественная культура. 2025. № 3. С. 234–259. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-234-259>.

For cit.: Nikitin V.S. Nikolai Evreinov: Approaches to Theatre Ontology. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 234–259. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-234-259>. (In Russian)

Nikitin Vitaly S.

Independent researcher, 5, apt. 192, Novolitovskaya st.,

Saint Petersburg, 194100, Russia

ORCID ID: 0009-0000-6987-5866

vitalius1917@yandex.ru

Keywords: Nikolai Evreinov, theatricalization, theatre studies, phenomenology, political theatre, Avant-Garde, anthropology**Nikitin Vitaly S.**

Nikolai Evreinov: Approaches to Theatre Ontology

Аннотация. Николай Евреинов (1878–1953) известен как теоретик, режиссер и драматург. Как правило, его наследие рассматривается в свете «театральной антропологии», дисциплины о человеческой природе в исполнительском искусстве. Однако сам Евреинов в более поздних работах, таких как «Театр и эшафот» (1918), «Театротерапия» (1920), значительно расширил границы применения своих моделей. Да и сама идея «театрализации жизни» намекает, что речь идет не только о человеке, но об определенном понимании мира, то есть онтологии. Хотя нельзя утверждать, что Евреинов выдвинул цельную систему, его поиски заслуживают рассмотрения. Они могут помочь заново поставить вопрос о том, что есть театральная наука, ее предмет и значение. В данном исследовании ключевые проблемы художественной практики и теоретических работ Николая Евреинова рассматриваются в широком контексте современной науки о театре.

Abstract. Nikolai Evreinov (1878–1953) is known as a theorist, director, and playwright. His legacy is usually considered in the light of ‘theatrical anthropology’ – the discipline on the human nature in the performing arts. However, in his later works such as *The Theatre and the Scaffold* (1918) and *Theatre Therapy* (1920), Evreinov himself greatly expanded the boundaries of the application of his models. Moreover, the very idea of ‘theatricalization of life’ hints at the fact that it refers not only to man but also to a certain understanding of the world, that is, ontology. Although it cannot be claimed that Evreinov put forward a complete model, his quest is worth considering, as it helps to re-ask the question of what theatre science, its subject and meaning are. In this study, the key problems of Nikolai Evreinov’s artistic practice and theoretical works are considered in the wide context of modern theatre studies.

Введение. О некоторых предпосылках теории театра Н.Н. Евреинова

Николая Николаевича Евреинова (1878–1953) принято считать одним из первопроходцев театральной антропологии. Его наследие (чаще теоретическое, нежели драматическое) издано и не раз обсуждалось. Вадим Максимов, изучавший работы Евреинова, называет его театроведом [Максимов], то есть уже ученым в современном смысле слова. Однако та или иная дисциплина определяет себя не только через объект исследования, но и с помощью определенной картины мира. Например, физика видит в мире движение частиц, биология — развитие организмов.

Изучение того, какими вопросами занимался Николай Евреинов, может дать лишь частичный ответ на вопрос, какую методологию, ту самую картину мира, он предлагал и может ли она быть использована, пусть и с поправкой на эпоху, в нынешнее время. Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно заново рассмотреть ключевые понятия теории Евреинова. Однако сделать это предполагается не в жанре «истории идей», окончательно привязав теоретика к определенной эпохе, а в особой форме диалога. Воспринять их не как сумбурные проявления оригинального ума, но как иллюстрацию подхода к театру и миру.

«Стать собой, значит стать другим» — пожалуй, это отправной пункт отношения Николая Евреинова к человеческому существованию. Эпатажность, намеренная провокативность его выступлений и публицистики часто заставляют не замечать вопрос, как в этом принципе уживаются и камерный театр-кабаре, в котором работал Евреинов у А.Р. Кугеля, и откровенно мегаломанский спектакль «Взятие Зимнего дворца» 1920 года, эстетская «монодрама», реконструкция старинных спектаклей и «театр пяти пальчиков»? Ведь все эти драматургические и режиссерские работы Евреинова отличаются не просто формальными средствами, но и самим пониманием сущности игры. Если попытаться выделить основные ее виды, то можно выделить пять, пусть и достаточно условно:

1. Игра политическая, то есть обращенная к определенным событиям, в которой действующим лицом может стать любой, как в случае со «Взятием Зимнего дворца».

2. Пародия, когда происходит «игра в игру», как в театре-кабаре или пьесе «Театр вечной войны».

3. Свободная фантазия. Когда для игры не нужны ни реквизит, ни зрители, ни навыки.

4. Утилитарная игра. Разыгрывание становится способом достичь какой-то насущной цели, как в идее «театротерапии», «театральной гипербулии» или «Театра у животных».

5. Историческая игра или, скорее, реконструкция.

Однако Николай Евреинов настойчиво называет разные практики одними и теми же словами («игра», «театральность», «театр») [Евреинов, 2002, с. 137, с. 194, 289] и не считает нужным как-то оправдываться за те или иные эстетические опыты. Важно понять, почему эти слова становятся в глоссарии теоретика взаимозаменяемыми.

Первый способ объяснения — наиболее простой и очевидный. Николай Евреинов писал тексты и ставил спектакли в разные времена, а порой и эпохи, и не позаботился «встроить» их в единый нарратив о театре. Иногда в рамках одной его книги можно найти противоречащие друг другу главы. В конце концов Евреинов мог сказать вслед за одним из своих учителей, Оскаром Уайльдом, что он и сам с собой порой не согласен. Но даже если бы такое объяснение было верным, оно бы мало нам что дало в понимании взглядов исследователя. Теоретические постулаты развиваются не как придаток к личной судьбе или психологии, а как самостоятельный факт. Объяснять их биографией или недостаточной одаренностью значило бы то же самое, что и вовсе не пытаться понять.

Второй подход кажется нам более ценным. Евреинов писал не просто о некой игре, а о человеке, то есть безграничной личности. Как пишет В. Максимов в предисловии к книге «Демон театральности», «Евреинов на конкретных примерах показывает, что нет детского преступления, есть игра, присущая каждому ребенку, есть инстинкт театральности, реализующийся в человеке, не испорченном взрослым миром» [Евреинов, 2002, с. 29]. Следовательно, в разных ситуациях проявления этого «инстинкта» могут быть разными, а сама категория игры имеет сугубо антропологическое значение. Этот наиболее известный подход поможет углубить постановку вопроса. Но для этого нужно не просто согласиться с утверждением о развитии «театральной антропологии» у Евреинова, но понять, что следует из этого.

Это необходимо потому, что, на наш взгляд, антропологическое понимание работ Николая Евреинова не только отвечает на одни вопросы, но и открывает новые. Во-первых, если у Евреинова речь идет о разнообразии человеческой природы, почему он намеренно объединяет под словом «театр» или «игра» такие разные практики. То есть мы возвращаемся к уже поставленному вопросу, но понимаем его конкретнее. Теперь можно сформулировать его иначе: что в человеческой природе дает основание такому объединению? Человек-актер у Евреинова — это данность, которую он чаще описывает, чем объясняет. Во-вторых, сам исследователь или, по выражению В. Максимова, человек, «постигший и сформулировавший философию театра» [Максимов], пишет не об осознанном желании играть, но об инстинкте, то есть не о том, что создано человеческим разумом, но о том, что в нем уже заложено природой. Иначе говоря, речь идет о теле. В том смысле, каким его понимал французский философ М. Мерло-Понти: «Тело есть не что иное, как элемент в системе субъекта и его мира» [Мерло-Понти, 1999, с. 147]. Предвидя возможные возражения, повторим, что мы используем определенный понятийный аппарат не чтобы вменить его самому Евреинову, но чтобы яснее понять проблемы, которые он обнаружил.

Человек у Николая Евреинова реализует свою причастность к миру с помощью игры. Несложно заметить, что игра у него во всех своих проявлениях подразумевает создание некой сцены и взаимодействия с другим. Даже в случае болезни эта логика остается неизменной: само тело становится чужим, требующим понимания и разыгрывания. В этот момент легко может возникнуть соблазн «перевести» идеи Евреинова на язык социологии или, напротив, окончательно решиться на изучение конкретных спектаклей и практик, изолировав их от теории, как часто случается в иных исторических работах.

Именно здесь мы подходим к картине мира как к инструменту науки. Кажется, нет ничего проще, чем ответить на вопрос, чем занимается театроведение. Театр — и этим все сказано. Но, в сущности, объект науки — лишь часть ее определения. Ведь может существовать и социология театра, и экономика театра. Более того, есть даже экономика социологии и социология экономики. Не говоря уже о том, что порой под театроведением понимают механическое соединение истории литературы, некоторых трупп и биографий избранных

художников. Но может ли существовать театроведение общества? Николай Евреинов ответил бы утвердительно, указав, например, на свою работу «Театр и эшафот» (1918). Для него наука о театре — изучение того, как нечто разыгрывается. Даже когда человек изображает сам себя. В русском языке под словом «игра» подразумевается и предмет («компьютерная игра»), и процесс (например, «актерская игра»), в английском же они разделены на «game» и «playing» соответственно. Евреинов, как правило, обращает свое внимание именно на второе. То есть не на исторически верное описание неких правил (тогда бы мы просто вернулись к схеме «А изображает В на глазах у С») [Бентли, 1978, с. 140], но на их актуализацию. Понятие прекрасного, эстетики не исчезает в таком случае, но меняет свое место в системе знания. Из описательной категории игра превращается в часть процесса. Вот почему Николай Евреинов делает акцент на проблемах удовольствия и способах его достижения. Он подчиняет им социальные, исторические, философские факты, занимая последовательную позицию театроведа, а не коллекционера фактов.

Важно, что роль искусства в целом и театра в частности не только в том, чтобы говорить о человеке, хотя науки о них и называются гуманитарными. Еще Умберто Эко указывал на менее заметную функцию, назвав ее «эпистемологической метафорой»: «...В мире, где прерывность явлений ставит под вопрос существование единого и завершенного образа, оно намекает на то, как следует видеть все, в чем мы живем, и, видя, принимать его и включать в свое восприятие. Открытое произведение целиком отдается задаче дать нам образ этой прерывности: оно не рассказывает о ней, а *является* ею [курсив наш. — В.Н.]» [Эко, 2004, с. 182]. Иначе говоря, искусство свободно выражать определенную картину мира, таким образом устанавливая с ним новую связь. Соответственно, путь эстетизации, «театрализации жизни», который предложил Евреинов, имеет онтологическое значение.

Человек у Евреинова не просто «становится другим», но реализует себя в этом становлении подобно тому, как биологическая особь реализует себя в зачатии и размножении. Впрочем, сам исследователь подчеркивал сходства этих инстинктов. В такой ситуации игра — то, что объединяет субъективное человеческое желание, «не испорченное взрослым миром», волю и объективное, родовое качество, то есть инстинкт. Исследовательница Кэти Чухров в книге «Быть и исполнять.

Проект театра в философской критике искусства» (2011) отметила особую диалектику природного и личностного: «В “Короле Лире” (законнорожденный) сын Глостера Эдгар, который по наущению незаконнорожденного сына Глостера Эдмунда изгнан из дома, становится юродивым, пещерным дикарем. Это становление пещерным юродивым есть одновременно и его аффективная реальность, и поставленная им игра, совпадающая с подражанием ничтожному (совпадающая с исполнением “слабости”, дикарства) <...> „Я — зверь, негр, человек низшей расы на все времена, пишет Делёз в книге “Критика и клиника”. Выбрать то, у чего язык не сформировался и все еще существует в виде диалекта, говорить от имени этого становящегося диалекта» [Чухров, 2011, с. 115–116]. Игра становится способом одновременно присвоить природное и саму себя представить естественной. В свете такого взгляда яснее становится вопрос, на который натолкнулся Евреинов, назвав свободное самовыражение «инстинктом». Впоследствии в трактате «Откровение искусства» (1930–1937) он обращается к теме безумия и подсознания, видя в ней возможность раскрытия потаенных неконтролируемых источников творческой энергии: «...Доказано, что — под влиянием психических заболеваний... у человека, абсолютно чуждого искусству, может появиться художественный дар, о котором ни он, ни его близкие и не помышляли» [Евреинов, 2012, с. 120]. Более того, выздоровление может стать причиной потери этой творческой способности. Искусство у Евреинова — это не столько самостоятельный вид деятельности, сколько антропологическая практика, выявляющая подлинную природу человека с помощью действия.

Изучение соотношения «театрализации жизни» как стратегии, являющейся частью проекта «жизнетворчества», и «инстинкта театральности» — то, что может стать целью театроведческой науки, освободив ее от тягостной связи с традиционным восприятием предмета и объекта исследования. Используя понятия лингвистики, можно сказать, что речь идет о соотношении «языка» и «речи». Чтобы показать возможные применения такого подхода, обратимся к примерам из творчества самого Николая Евреинова.

Театральная теория тела

В известном тексте Николая Евреинова «Театротерапия» (1920) есть примечательное упоминание Льва Толстого: «Лев Толстой, изнемогая, придерживался принципа “превозможения болезни” и достигал почти всегда прекрасных результатов. Но что такое подобное “превозможение” как не мысленное преобразование себя, больного, в здорового, со всеми вытекающими для здорового возможностями! Великий художник, а главное — великий драматург, Толстой легко в своем “театре для себя” разыгрывал роль здорового, будучи больным; разыгрывал не хуже, чем настоящий актер, не желающий “срывать” спектакля и чувствующий силу для своего преодоления болезни, во время исполнения, в преобразующем значении роли, на подмостках театра разыгрываемой» [Евреинов, 2005, с. 260]. В этом анализе принято видеть полемику Евреинова с великим писателем на тему правды и лжи в искусстве [Зассе, 2015, с. 69–70], а также своеобразное развитие идей самого Толстого: объединение эстетических задач с добром и пользой.

Как бы ни были верны эти замечания, остается вопрос, какие следствия позиция Евреинова порождает. Ведь, действительно, режиссер считал себя одним из учеников Толстого. Хотя очевидно, что религиозные идеи писателя, по крайней мере в их буквальном воплощении, не нашли себе места в его театральной теории. Осуждения войны, насилия, социальной иерархии мы не видим в работах Евреинова. Однако на уровне определенных схем можем увидеть сходства и понять их значение. Для Льва Толстого преодоление тела — вполне религиозный вопрос. Дух должен подчинить плоть. Иначе говоря, телесность становится объектом, над которым следует провести определенные процедуры.

В изложении Николая Евреинова тело оказывается реквизитом, то есть тем, с помощью чего человек может проявить свою творческую индивидуальность, «инстинкт». Религиозная проблематика сменяется эстетической. Но исчезает ли практика аскезы? Привычка трактовать теорию Евреинова как гедонистическую не учитывает, что режиссер не столько удовлетворяет потребности тела, сколько призывает их моделировать ради иного существования. Таким образом, эстетическая проблематика оказывается не так далека от религиозной.

Сирийский мистик Исаак Сириин (I век н.э.) отмечал: «Когда тело твое будет укрощено воздержанием, бдением и внимательностью безмолвия (т.е. внимательным (старательным) безмолвием), но почувствуешь, что тело твое, без естественного движения, находится в остроте блудной страсти, тогда знай, что искушен ты помыслом гордыни. Посему примешай пепла в пищу свою, прилепи к земле чрево свое и исследуй, о чем ты помышлял, уразумей изменение естества своего и противоестественные дела свои, и тогда, может быть, помилует тебя Бог, пошлет тебе свет, чтобы научиться тебе смирению и не возрастало в тебе зло твое» [Сириин, 2002, с. 170]. Если упрощать структуру этой цитаты, то можно выделить несколько элементов: конфликт тела с желаемым состоянием — нахождение причины этого в душе — отыгрывание смирения — дарование смирения божеством. Аскетическая практика скрывает в себе базовую недостаточность: она требуется тому, кто ощущает в себе грех, кто не смиренен. Смирению нет необходимости добавлять «пепла в пищу свою». То есть базовые физические потребности (такие как еда) оказывается инструментом для преобразования души и тела. Не это ли мы видим в театротерапии Евреинова?

Однако в ней мы не находим последнего элемента: дарования божеством блага. Его человек добывает сам. Дело в том, что это происходит по причине «инстинкта театральности», то есть природного начала, которое побеждает другое природное начало. Болезнь, недуг в понимании Евреинова — не естественный ход вещей, но случайность, она может быть преодолена изнутри человеческого существа, где совмещаются инстинкт и воля.

В таком случае предметом театроведческой науки становится набор практик, которые позволяют, с одной стороны, обратиться к физическому началу, а с другой — преодолеть его: «Это чары театра, а не только воздух, не только климат, не только отдых от работы изменяют вас в конце концов до неузнаваемости!» [Евреинов, 2005, с. 259]. При этом сами практики могут происходить в воображении, как их описывает Евреинов. Если человек разыгрывает или даже лишь представляет, то его сцена просто переносится в пространство мысли, но не исчезает вовсе. Эта идея особенно актуальна в свете популярных историко-социологических нарративов о развитии государства как механизма контроля за телесностью [Фуко, 1999, с. 200].

Столкновение создаваемых индивидом «сцен» с господствующим дискурсом — возможная проблематика для изучения «театральности» в исторической перспективе.

Впрочем, оптика, предлагаемая Евреиновым, может быть использована и для анализа механизма работы театральных тренингов, которые представляют собой как раз таки форму усмирения тела и его обладания. Развитие идеи Евреинова в 1930-е годы заново ставит проблему взаимоотношений тела и воли человека. Театральность как таковая, как отмечает Г.А. Вострова, «уходит из центра исследования к периферии» [Вострова, 2013, с. 105]. Она становится лишь одним из аргументов для культурологической концепции Евреинова. Большую роль в трактате «Откровение искусства» получает подсознание, или прасознание. Евреинов утверждает, что психологический опыт наших далеких предков, «человечищ» лежит в основе творческого порыва. Однако и здесь тело приобретает новое значение. К примеру, интерес к наготы на выставках теоретик театра объясняет тем, что древние люди (то есть «архаическое Я» человека) тысячелетия были окружены именно голыми, неприкрытыми телами [Евреинов, 2012, с. 536]. По Евреинову, такое окружение для людей прошлого было сродни пейзажу, природному ландшафту. Телу, как и в более ранних текстах, отдается роль чего-то внешнего, за чем наблюдают, чтобы его использовать. Природа как ландшафт сродни декорации и реквизиту, потому что искусство, рожденное «архаическим Я», всегда заново одевает, украшает тело. Даже абсолютная нагота на сцене или на картине — особый костюм, устраняющий любую случайность природы и воплощающий человеческую личность одновременно в двух ипостасях: архаической и современной.

Театральная теория повседневности

Театрализация жизни, которую предлагает Николай Евреинов, направлена в первую очередь на повседневность. Источник этой практики — снова в человеке и в том, как он обращается к миру. В главе «Каждая минута — театр» «Театра для себя» (1915–1917) теоретик пишет: «Когда я разглядываю фотографические снимки, я радуюсь случаю узнать, какое из театральных мгновений своей жизни оригинал счел наиболее удачно выбранным, какому из этих мгновений

его вкус сказал “остановись навеки, ты так прекрасно”, какого “театра для себя” ему не стыдно стало перед ближними, какого рода театральность вообще он считает благородной или “бонтонной”. (О, как часто тогда узнаешь кухарку в той, кого, ослепленный, считал герцогиней!) Каждая минута театр!.. Ряд фотографических снимков с кого-либо из нас во всех возрастах служит лишним тому подтверждением...». [Евреинов, 2002, с. 151].

Кажется, что тут нет ничего оригинального. В целом, Евреинов прямо ссылается на Оскара Уайльда. Любопытно, что Николай Евреинов в абзаце перед приведенной цитатой характеризует фотокарточки как «чудовищную по своей наивности естественность» [Евреинов, 2002, с. 150]. Мы уже знаем, что инстинкт театральности для Евреинова — вполне объективная причина. Получается, что ее реализация искусственна, то есть за нее отвечает воля человека, но ее смысл в том, чтобы казаться естественной. Именно инстинкт побеждает социальную эмоцию, в данном случае стыд, и дает раскрыться индивидуальному вкусу человека. Ведь очевидно, что нет ничего менее естественного, чем постановочные фотографии начала XX века. При этом само *желание* выглядеть на них определенным образом вполне понятно и органично человеческой природе, что и отмечает Евреинов.

Далее в главе «Театр пяти пальчиков» Евреинов как будто бы дает абсолютно противоположный пример. В ней рассказывается о девочке трех лет, которая на своей руке разыгрывает спектакль: у каждого пальца своя роль, а сценарий она придумает каждый раз заново. «Ей, кажется, вообще нет никакого дела до новых теорий сценического искусства! словно они и не касаются ее вовсе, словно она их все уже давным-давно изучила, изучила и отбросила! — Такой у нее хороший театр» [Евреинов, 2002, с. 289], — пишет Евреинов. Далее он обосновывает театральность этой практики. И забавно, что одним из аргументов становится то, что такой театр правдив, обоснован одной волей, а главное — «совершенно не нуждается в каких бы то ни было искусственных двигателях» [Евреинов, 2002, с. 290] и в публике. Но кажется, что такие практики прямо противоречат разыгрыванию ролей в реальной жизни и уж тем более созданию постановочных фотоснимков. Здесь-то как раз и становится яснее понимание Евреиновым естественности, которая скорее нарушает социальные условности, подчиняет их «инстинкту», чем помогает

личности в них встроиться. В этом важное отличие идей Евреинова от теории фреймов Ирвинга Гофмана [Гофман, 2000, с. 32].

Иначе говоря, два крайних примера: абсолютная непосредственность и столь же абсолютная искусственность — дают схожий эффект. Похожая коллизия рассматривается в работе Генриха фон Клейста «О театре марионеток» (1810) [Клейст, 1977, с. 513–518]. Как известно, в этой работе писатель утверждает мысль, что подлинная «грация» доступна либо бездушной марионетке, либо богам. Рассудок для подлинной красоты должен быть либо полностью затуманенным, либо ясным. Человек же — нечто среднее, а потому и не способен подняться до подлинной грациозности.

Клейст рассказывает в эссе о нескольких примерах бытования грации. Первый — молодой красивый человек, который замечает свое изящество. И как только он пытается воплотить его заново, у него получается это все хуже. Второй — медведь, который чудесно отражает атаки опытного фехтовальщика. Животное просто не способно отреагировать на обманные приемы противника, а потому неизменно побеждает. Дважды нам демонстрируется превосходство естественности и непосредственности над искусственностью.

Благодаря исследованиям театральности, своеобразной грации, Николая Евреинова мы можем увидеть проблематику Клейста в новых условиях. Немецкий драматург, критикуя недостаточное сознание, стоящее между животным и богом, по сути говорит об отсутствии свободы первого. Зверь абсолютно свободен, потому что не думает. Божество — потому что уже знает, а потому не зависит ни от кого. Человек же, поддавшись взгляду Другого, теряет свою свободу. Примечательно, что герою первого примера говорят о его красоте, а не он сам приходит к такому выводу, как и то, что «дрессированное школой» тело фехтовальщика слабее, скованнее естественного медведя.

Николай Евреинов в свете такой постановки вопроса предлагает рассматривать тягу к искусственности как естественный инстинкт. Это объяснимо только тем, что театральность противопоставлена установленному социальному порядку. В этом можно увидеть и влияние философии Фридриха Ницше, однако проблематика нашего исследования не позволяет нам в полной мере рассмотреть этот вопрос. Разыгрывая себя, следуя театральному инстинкту, человек достигает свободы, создавая свой мир, в то же время достигая почти звериной

непосредственности. Человек, по Евреинову, — животное театральное. Сама картина мира теоретика приводит к переосмыслению изучения искусства как части антропологии, так как театральность претендует на описание исполнительских практик вне сцены.

Театральная теория зрелища

Николай Евреинов смог показать, как существует театральность на стыке повседневных и политических практик. В лекции «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института» он заостряет внимание на зрелищной стороне казни [Евреинов, 1996, с. 21–23]. Отказываясь интерпретировать происходящее как акт политического действия или просто внеправовой расправы, Евреинов показывает, как тяга к игре развивается вне конвенционального пространства. Он подчеркивает, что в этом контексте театр «лишь отчасти относится к области искусства» [Евреинов, 1996, с. 40].

В этой работе Евреинов предлагает своеобразный генезис театра как публичного действия и связи его с демонстративным насилием. Но наша задача не в том, чтобы изложить эти идеи, а в том, чтобы показать особенности метода Евреинова, которые позволяют ему делать такие выводы. На первый взгляд, для исторического анализа он пользуется достаточно известной структурой: «Нужно 1) место действия, специально оборудованное, 2) действие, показано и нарочито как зрелище являемое и 3) действующие лица, т.е. видимые исполнители действия» [Евреинов, 1996, с. 39].

Рассмотрим же с помощью этих категорий тот ритуал, который описывает Евреинов в самом начале. Режиссер рассказывает, что видел «гнусную сцену самосуда» [Евреинов, 1996, с. 21]. Провинившегося мясника не избивали, но превратили в часть представления. На повозке его везли по улицам Петербурга, на плечи ему взвалили тухлое мясо, а на грудь повесили надпись «Мародер». Евреинов домысливает его образ, называя того «престарелым отцом семейства». Здесь можно увидеть только один из элементов анализа, о котором режиссер пишет в конце работы, — место действия. Сценическое место действия — повозка, физическое — улицы города. Кажется понятным, что одним из «исполнителей» Евреинов считает мясника, но кто же палач? В чем заключается действие?

Парадоксальным образом вторым действующим лицом оказываются горожане, у которых была, по выражению Евреинова, «пристальность горящих глаз» [Евреинов, 1996, с. 21]. Взгляд становится оружием. Тот, кто привязал мясника в повозке и забросал его мясом, даже не упоминается. В сущности, и «казнь» производится горожанами, теми, кто смотрит на жертву, фиксируя ее унижение. Без них не было бы не просто должного эффекта, но вообще «действия». Смысл данной «процессии» предполагает порицание. При этом последнее основано не на юридических принципах, а на зрелищных. В такой ситуации сценическое пространство «вбирает» в себя городское. Степенные улицы Петербурга превращаются в помост для действия.

Сам Евреинов называет эту сцену «гнусной» и представляет себя отстраненным наблюдателем. Рискнем предположить, что в той или иной мере можно говорить о двойственном положении всей публики. С одной стороны, участник процессии — действующее лицо, тот с помощью кого и создается эффект, с другой — индивидуализированный зритель, который, как и сам Евреинов, может отстраненно глядеть не только на мясника, но и на других горожан. Активная и пассивная функция здесь не имеют четкого разграничения.

Таким образом, можно увидеть, что «театральность» Евреинова способна нарушать устойчивые драматические схемы: будь то «Палач — жертва — помост» или «А играет В, пока С смотрит». Роли в ходе одного действия могут переходить от одного субъекта к другому. Этот процесс и выражается во взаимодействии с иными видами пространства, сценой казни — это и повозка, и улицы города. Сам процесс того, как именно в конкретных исполнительских практиках «театральность» нарушает ту или иную структуру, может стать одним из критериев исследования.

Театральная теория политики

Примеры социологического анализа театра в современной науке найти несложно, но что, если посмотреть из мира сцены на жизнь? Эту задачу реализовал Евреинов в постановке «Взятие Зимнего дворца» 1920 года, созданной в честь трехлетия Октябрьской революции (площадь Урицкого (бывшая Дворцовая), Петроград). Объединив для инсценировки восстания около 10 тысяч человек, режиссер воплотил

свою же мечту о театрализации жизни. Не вдаваясь сейчас в пересказ происходившего, выделим определенные проблемы, которые нас интересуют. Во-первых, «восстание» у Евреинова значительно отличается от реального взятия Зимнего дворца. Во-вторых, требуется понять соотношение политического действия и художественного. В-третьих, ответить на вопрос, как вообще театроведение может анализировать историческое действие на примере этой постановки.

Начнем с последней проблемы. «Театрализация жизни» предполагает игру «на сцене» того или иного ценностного региона (в нашем случае политики) по своим правилам. Как мы указали выше, критерием здесь для Николая Евреинова является удовольствие от процесса и эффективность трансгрессии, перехода из одного состояния исполнителя в другое. Правда, встает вопрос, как можно отделить эффект собственно театрализации от ситуации, которая театрализуется. Московские процессы 1930-х годов тоже имели в своей основе понятие эффективности. Неслучайно на сталинские репрессии Евреинов отозвался пьесой «Шаги Немезиды» (1939). Все «роли» были прописаны заранее, у зрителей был хороший обзор, а ужас или воодушевление, которое побуждала такая инсценировка суда, отрицать вряд ли возможно. Такой итог логичен, ведь это зрелище имело очевидно политические задачи и заказчиков. И рассматриваем мы его как часть политической истории Советского Союза, а не театра. Верно ли тогда отделять спектакль Евреинова от действий советской власти? Сослаться на то, что первый — лишь явление искусства, уже нельзя, ведь сам художник нарушил границы между ценностными регионами, и вряд ли он сам бы согласился на такой ответ. Может, стоит поступить так же, как Борис Гройс, указавший на связь сталинской культуры и авангарда [Гройс, 1991, с. 104–126]?

На наш взгляд, стоит присмотреться к категории «события», в том смысле, в котором ее использует французский философ Ален Бадью. Он считал, что определенные виды деятельности (такие как любовь, искусство, политика и философия) способны стать поиском истины. Притом не одной вечной, но присущей именно им. В «Малом руководстве по инэстетике» А. Бадью пишет: «Вот простое правило: необходимо войти в поэму, но не для того, чтобы узнать, о чем она говорит, а для того, чтобы помыслить то, что в ней происходит. И коль скоро поэма — действие, то она также и событие. Поэма свершается.

Поверхностное впечатление тайны — лишь индикатор этого свершения, она предоставляет нам место свершения в языке» [Бадью, 2014, с. 38]. Оттолкнувшись от этой идеи, мы можем предложить решение поставленной проблемы. Оно кроется в различии события художественного и события политического.

Хотя отношения этих событий к истине, как понимает ее Бадью, схожие, нельзя не заметить отличие их следствий. Следствие политического события, если оно осознано как таковое, в том, что субъект осознает себя как часть мира политики, «духа истории», и пытается воплотить в своих действиях его развитие. Как в случае Октябрьской революции, некоторая часть интеллигенции восприняла себя частью революционного класса и направила свои возможности на помощь его делу. Иначе говоря, политическое событие порождает политического субъекта. Мы можем говорить об истине в том случае, если таковой примет на себя эту роль и начнет свое существование ввиду случившегося. Тогда и верно, что схожие отношения можно обнаружить и в искусстве. Театр, «вбирая» в себя политическую проблематику, способен создать художественное событие и породить необходимого субъекта, при наличии на то воли последнего. Идея «театрализации жизни» Евреинова, по сути, представляет собой описание такого процесса. Можно сказать, что искусство в определенном смысле «снимает» политический конфликт или проблематику, чтобы реализовать ее на ином уровне. Театроведческая наука в таком случае должна рассмотреть не просто художественный метод, но опыт этого «перевода» из одного ценностного региона в другой.

Так мы подходим ко второму обозначенному выше вопросу. Каково же соотношение художественного и политического действия в рамках конкретной работы Николая Евреинова, которую традиционно рассматривают как наиболее смелую реализацию принципа «театрализации жизни»? Игорь Чубаров в работе «Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда» (2014) так говорит об этой проблеме: «Художник практикует “невинный” обман общества: люди полагают, что приходят в театр или на выставку в качестве зрителей, а их последовательно превращают в массовку, а затем в некое подобие древнегреческого хора, т.е. в реальных участников разыгрываемой трагедии. В этой же стратегии можно сегодня помыслить разрешенный властями перформанс под названием “Революция” с актерами

из власти и народа, играющих самих себя. Перформанс, устроенный на Красной площади и в Кремле, с разрешения властей плавно перетекает в реальную революцию, согласно режиссерскому сценарию и спонтанному волеизъявлению граждан, не желающих возвращаться в “реальность” из такого прекрасного “театра”» [Чубаров, 2014, с. 84]. Получается, что художественное действие высвобождает человеческое присутствие из подчиненности политическим институтам, предлагая свой мир. В ходе такой операции мир желаемый и мир наличный, по сути, объединяются. Здесь уместно вспомнить, что и театральность у Евреинова, как мы показали выше, совмещает в себе как объективную, так и субъективную природу. Мир политики, таким образом, становится раздражителем, вызывающим активность «инстинкта театральности», заставляющего человека изменить свои отношения с миром. Конструируя художественное событие, он утверждает проект этих отношений, который может быть реализован или нет.

При этом не совсем корректно говорить об «обмане», который упоминает И. Чубаров. Художественное событие предполагает добровольное участие. Однако само упоминание этой операции показательное. За ним скрывается мысль о том, что, к примеру, реконструкция взятия Зимнего дворца — не просто постановка, хотя ее как будто бы должны таковой считать. Она становится «событием», утверждающим определенное понимание свободы, истории и участия в обществе. То есть И. Чубаров говорит, что художественная акция ведет к политическим следствиям не прямо, но опосредованно. Получается, что в рамках одного произведения можно говорить о «двойном» переводе. Сначала политических категорий в художественные, а затем обратно. Но принципиальное отличие такой ситуации от Московских процессов в том, что субъект — искусства, а не политический, иначе говоря, он существует в виду другого типа «события», а потому его действия и реализуются как художественная практика и могут быть подвергнуты соответствующему анализу. Таким образом, создается актер, свободный от институциональных ограничений, но способный на политическое действие.

Теперь мы можем обратиться к третьей проблеме. К тому, что постановка Евреинова «Взятие Зимнего дворца» сильно отличается от реальных обстоятельств восстания. Свидетели спектакля отмечали, что «в 17-м пуль выпустили меньше, чем теперь» [Джурова, 2007,

№ 43–1, с. 106]. Т. С. Джурова, опираясь на воспоминания Ю. П. Анненкова, писала: «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» [Джурова, 2007, № 43–1, с. 106]. В свете описанных уже выше соображений эта намеренная или случайная попытка иначе представить начало Октябрьской революции представляется уже не как сугубо эстетские желания Евреинова. Режиссер создавал принципиально иную реальность. Это отражается не только в том, что видели зрители, но и в принципах подготовки спектакля. Например, один из режиссеров, А. Р. Кугель предлагал изобразить А. Ф. Керенского не одним, как в итоге и было сделано, а 25 артистами, действующими синхронно. Евреинов отказался, так как это бы преувеличило образ «пешки Истории». Те же принципы видны и в общении Евреинова с исполнителями, которых он призывал быть творцами, а не статистами [Чубаров, 2014, с. 78].

На примере подготовки и реализации замысла «Взятия Зимнего дворца» очевидно, что театральные взгляды Николая Евреинова представляют особый интерес для науки об искусстве, так как утверждают иные способы изучения политической проблематики в художественных произведениях. «Театрализация жизни» на практике подразумевает сообразные церемониалы инициации, которые помогают человеку существовать другим образом, то есть спектакли и их рецепция получают в этом свете новое значение.

Заключение

Сейчас мы видим, как исполнительские практики возвращают себе, как казалось, утраченное положение. Эпоха текста, печатных медиа сменяется периодом, в котором изобразительность получает большее значение. Социальные сети и другие виды публичных практик предполагают не просто разыгрывание определенного текста, но исполнение роли. Например, создание устойчивого образа того или иного автора, который позволит ему, возбуждая интерес зрителей, извлекать выгоду. Более того, в подобных пространствах и для обычного человека подразумевается определенный вид поведения,

который способен породить исполнительские практики. Недаром в современном цифровом театре так часто используются как способы контакта с реципиентами чаты, подкасты, сайты, новостные ленты. Иначе говоря, повседневность в условиях повышенного интереса к визуальному контексту неизбежно становится материалом для исполнительских практик того или иного рода. В таких условиях представляется важным обратиться к наследию Николая Евреинова не с точки зрения истории идеи, а из желания разобраться в том, как его категория «театральности» способна описывать неконвенциональный зрительский и авторский опыт. Это невозможно без конструирования «онтологии», картины мира, опираясь на которую наука получила бы новые методы. Конечно, такую задачу не решить в одной статье — здесь была продемонстрирована лишь возможность этого на примерах из истории российского искусства и общественной жизни.

Список литературы:

- 1 Бадью А. Малое руководство по инэстетике / Пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с. (Эстетика и политика; вып. 3).
- 2 Бенгли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. М.: Искусство, 1978. 368 с.
- 3 Вострова Г.А. У истоков театральной антропологии: Н.Н. Евреинов // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4. С. 185–192.
- 4 Вострова Г.А. Незнакомый, но опознаваемый Николай Евреинов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 4 С. 92–108.
- 5 Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2000. 304 с.
- 6 Гройс Б.Е. Ницшеанские темы и мотивы в русской культуре 30-х годов // Бахтинский сборник / Отв. ред. Д. Куюнджич, В.Л. Махлин. Вып. 2: Бахтин между Россией и Западом. М., 1991. С. 104–126.
- 7 Джурова Т.С. Концепция театральнойности в творчестве Н.Н. Евреинова: Дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01 / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. СПб., 2007. 187 с.
- 8 Джурова Т.С. Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 17. № 43–1. С. 104–108.
- 9 Евреинов Н.Н. Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института / Публ. В.В. Иванов // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. Вып. 1 / Сост. и общ. ред. В.В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 14–44.
- 10 Евреинов Н.Н. Демон театральнойности / Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
- 11 Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах / Сост., подгот. текстов и комм. Т.С. Джуровой, А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. 399 с.
- 12 Евреинов Н.Н. Откровение искусства / Отв. ред. Ю.Б. Лисакова; подготов. текста, статьи К. Пьералли; коммент. Ю.Б. Лисаковой, К. Пьералли; послесл. Г.А. Востровой и М.Г. Литавриной. СПб.: Мирь, 2012. 776 с.
- 13 Зассе С. «Мнимый здоровый»: театротерапия Николая Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия // Вестник культурологии 2015. № 4 (75) С. 69–78.
- 14 Клейст Г., фон. О театре марионеток // Клейст Г., фон. Избранное: Драммы. Новеллы. Статьи / Пер. с нем.; вступ. ст. А. Карельского, примеч. А. Левинтона, А. Карельского. М.: Художественная литература, 1977. С. 513–518.
- 15 Литаврина М.Г. Русский театральный Париж: 20 лет между войнами. СПб.: Алетей, 2003. 224 с. (Русское зарубежье).
- 16 Максимов В.И. Век Антонена Арто. СПб.: Лики России, 2005. 381 с.
- 17 Максимов В.И. Николай Евреинов: театрализация театроведения // Театрология: Второе столетие: Теория. Метод. Практика. URL: <http://teatrologia.ru/25vekov/20> (дата обращения 17.04.2024).
- 18 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.

- 19 Павис П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: ГИТИС, 2003. 516 с.
- 20 Семкин А.Д. Театральная теория Н.Н. Евреинова: Дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01 / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. СПб, 2000. 248 с.
- 21 Сириин Исаак, преп. Слова подвижнические. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2002. 204 с.
- 22 Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. 472 с.
- 23 Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.
- 24 Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с.
- 25 Чухров К. Быть и исполнять: Проект театра в философской критике искусства / Науч. ред. А.В. Магун. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. 278 с. (Эстетика и политика; вып. 1).
- 26 Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с итал. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

References:

- 1 Badiou A. *Maloe rukovodstvo po inehstetike* [Small Guide to Inaesthetics], transl. from French L. Ardamatkaya, A. Magun. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2014. 156 p. (Ehstetika i politika; vyp. 3 [Aesthetics and Politics; issue 3]). (In Russian)
- 2 Bentley E. *Zhizn' dramy* [The Life of the Drama], transl. from English V. Voronin. Moscow, Iskustvo Publ., 1978. 368 p. (In Russian)
- 3 Vostrova G.A. U istokov teatral'noi antropologii: N.N. Evreinov [At the Origins of Theatrical Anthropology: N.N. Evreinov]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2012, no. 4, pp. 185–192. (In Russian)
- 4 Vostrova G.A. Neznakomyi, no opoznavayemy Nikolai Evreinov [Unfamiliar but Identifiable Nikolai Evreinov]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2013, no. 4, pp. 92–108. (In Russian)
- 5 Gofman I. *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoi zhizni* [The Presentation of Self in Everyday Life], transl. from English, intr. article A.D. Kovalev. Moscow, KANON-press-Ts Publ., Kuchkovo pole Publ., 2000. 304 p. (In Russian)
- 6 Grois B.E. Nitscheanskiiemy temy i motivy v russkoi kul'ture 30-kh godov [Nietzschean Themes and Motifs in Russian Culture of the 30s] // *Bakhtinskii sbornik* [Bakhtin Collection], eds. D. Kuyundzhich, V.L. Makhlin. Issue 2: Bakhtin mezhdu Rossiei i Zapadom [Bakhtin between Russia and the West]. Moscow, 1991, pp. 104–126. (In Russian)
- 7 Dzhurova T.S. *Kontseptsiya teatral'nosti v tvorchestve N.N. Evreinova* [The Concept of Theatricality in the Works of N.N. Evreinov], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.01, St. Petersburg State Academy of Theater Arts. St. Petersburg, 2007. 187 p. (In Russian)
- 8 Dzhurova T.S. *Teatralizatsiya deistvitel'nosti. "Vzyatie Zimnego dvortsa" Nikolaya Evreinova* [Theatricalization of Reality. "The Capture of the Winter Palace" by Nikolai Evreinov]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2007, vol. 17, no. 43–1, pp. 104–108. (In Russian)
- 9 Evreinov N.N. *Teatr i ehshafot. K voprosu o proiskhozhdenii teatra kak publichnogo instituta* [Theater and Scaffold. On the Question of the Origin of Theater as a Public Institution], publ. V.V. Ivanov. *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka* [Mnemosyne: Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the 20th Century]. Issue 1, comp., ed. V.V. Ivanov. Moscow, GITIS Publ., 1996, pp. 14–44. (In Russian)
- 10 Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti* [Demon of Theatrics], comp., eds., com. A.Yu. Zubkov, V.I. Maksimov. Moscow, St. Petersburg, Letnii sad Publ., 2002. 535 p. (In Russian)
- 11 Evreinov N.N. *Original o portretistakh* [Original about Portrait Painters], comp., texts' prep., com. T.S. Dzhurova, A.Yu. Zubkov, V.I. Maksimov. Moscow, Sovpadenie Publ., 2005. 399 p. (In Russian)
- 12 Evreinov N.N. *Otkrovenie Iskusstva* [Revelation of Art], ed. Yu.B. Lisakova, text's prep, article C. Pieralli, com. Y.B. Lisakova, K. Pieralli, afterword G.A. Vostrova, M.G. Litavrina. St. Petersburg, Mir Publ., 2012. 776 p. (In Russian)
- 13 Zasse S. "Mnimyi zdorovyi": teatroterapiya Nikolaya Evreinova v kontekste teatral'noi ehstetiki vozdeistviya ["Imaginary Healthy": Nikolay Evreinov's Theater Therapy in the Context of Theatrical Aesthetics of Impact]. *Vestnik kul'turologii*, 2015, no. 4 (75), pp. 69–78. (In Russian)
- 14 Kleist H., von. *O teatre marionetok* [About the Marionette Theater]. Kleist H., von. *Izbrannoe: Dramy. Novelly. Stat'i* [Selected Works: Dramas. Short Stories. Articles], transl. from German, intr. article A. Karelsky, notes A. Levinton, A. Karelsky. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977, pp. 513–518. (In Russian)

- 15 Litavrina M.G. *Russkii teatral'nyi Parizh: 20 let mezhdv voynami* [Russian Theatrical Paris: 20 Years between the Wars]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2003. 224 p. (Russkoe zarubezh'e [Russian Abroad]).
- 16 Maksimov V.I. *Vek Antonena Arto* [The Century of Antonin Artaud]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2005. 381 p. (In Russian)
- 17 Maksimov V.I. Nikolai Evreinov: teatralizatsiya teatrovedeniya [Nikolay Evreinov: Teatralisation of Theater Studies]. *Teatrologiya: Vtoroe stoletie: Teoriya. Metod. Praktika*. Available at: <http://teatrologia.ru/25vekov/20> (accessed 17.04.2024). (In Russian)
- 18 Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception], transl. from French under ed. I.S. Vdovina, S.L. Fokin. Moscow, Yuventa Publ., Nauka Publ., 1999. 608 p. (In Russian)
- 19 Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater], transl. from French. Moscow, GITIS Publ., 2003. 516 p. (In Russian)
- 20 Semkin A.D. *Teatral'naya teoriya N.N. Evreinova* [Theatrical Theory of N.N. Evreinov], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.01, St. Petersburg State Academy of Theater Arts. St. Petersburg, 2000. 248 p. (In Russian)
- 21 Sirin Isaak, prep. *Slova podvizhicheskie* [Ascetic Words]. Moscow, Izdatel'stvo Sretenskogo monastyr'ya Publ., 2002. 204 p. (In Russian)
- 22 Stakhorsky S.V. *Iskaniya russkoi teatral'noi mysli* [Searches of Russian Theatrical Thought]. Moscow, Svobodnoe izdatel'stvo Publ., 2007. 472 p. (In Russian)
- 23 Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie tyur'my* [To Supervise and to Punish: The Birth of Prison], transl. from French V. Naumov under ed. I. Borisova. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 480 p. (In Russian)
- 24 Chubarov I.M. *Kollektivnaya chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective Sensibility: Theories and Practices of the Left Avant-Garde]. Moscow, Izdatel'skii dom Vyshei shkoly ekonomiki Publ., 2014. 344 p. (In Russian)
- 25 Chukhrov K. *Byt' i ispolnyat': proehkt teatra v filosofskoi kritike iskusstva* [To Be and to Perform: The Project of Theater in the Philosophical Criticism of Art], sc. ed. A.V. Magun. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2011. 278 p. (Ehstetika i politika, vyp. 1 [Aesthetics and Politics, issue 1]). (In Russian)
- 26 Eco U. *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoi poehtike* [Open Work: Form and Uncertainty in Modern Poetics], transl. from Italian A. Shurbelev. St. Petersburg, Akademicheskii proehkt Publ., 2004. 384 p. (In Russian)