

ЖАНРОВЫЙ ПАРАДОКС ПЬЕСЫ Н. ЕВРЕИНОВА «ШАГИ НЕМЕЗИДЫ»

АЛЛА ВЛАДИМИРОВНА ЗЛОЧЕВСКАЯ (МОСКВА)

Значительным явлением культурной жизни русской эмиграции первой волны стала творчество Н. Н. Евреинова (1879-1953) – теоретика театра, режиссера и оригинального автора. Не только его сценические постановки, но и собственные пьесы с успехом шли на театральных подмостках Парижа, Варшавы, Кракова, Праги, Берлина, Рима и Нью-Йорка.

Теория Н. Евреинова – антитеза системы К. С. Станиславского: если последний исходил из реалистического понимания театра как *правдоподобного* представления, то Евреинов стремился максимально реализовать *игровую, условную* его природу. «Театральный инстинкт» присущ человеку изначально, «на биологическом уровне»¹, считал Евреинов. Мощная стихия *театральности*, скрытая в глубинах человеческого сознания и подсознания, питает своей энергией жизнь общества.

Метафора «Мир – Театр» – основополагающая в системе Евреинова. Однако для него она являла собой трагическую антиномию. В основе концепции «театрализации жизни» лежало характерное для той эпохи предельное разочарование в самой значимости бытия и его ценностях. В *театральности* видел драматург *смысл положительного начала сценического искусства в жизни*, а театральное преобразование действительности считал единственным спасением от нее.

Но Евреинов видел и другое, уродливое проявление «театрального инстинкта». О внутреннем сродстве *театрального действия – суда – публичной казни* размышлял он в работе «Театр и Эшафот». К выводу «о довлеющей над русской историей мифологеме театра»², при-

¹ Евреинов, Н. Н.: Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). Москва 1923, с. 20.

² Литаврина, М. Г.: Драматическая хроника Н. Н. Евреинова «Шаги Немезиды».

чем в ее болезненном варианте, Евреинов приходит в пьесе «Шаги Немезиды („Я другой такой страны не знаю ...“)³. В финале ее, действительно, возникает грандиозная метафора: *жизнь советского общества – театр*. «Вглядитесь только, – говорит в своем обличительном и саморазоблачительном монологе уже обреченный Ягода, – что сейчас происходит на подмостках России! – все власть имущие действуют под псевдонимами, словно в театре, ходят в масках, потайными ходами, притворяются верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь комедия: комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная игра в театр или кровавая мелодрама, какие сочинялись в прежние времена на потеху черни! – Вот что такое наше теперешнее житье-бытье. Одни играют роли „благородных отцов народа“, другие доносчиков-предателей, третьи „роковых женщин“, четвертые „палачей“! ... И все это несуразное представление дается с серьезным видом, словно ни весть какое остроумное „ревью“!

Прок. Вышин. (с кривой улыбкой): И за чей счет?

Ежов: За счет несчастного народа, который тратит на такое „зрелище“ последние гроши.

Ягода (усмехаясь): Ну, что ж! – Не даром же ломаться пред народом, который терпит подобные зрелища!»⁴.

Однако театральное действо здесь управляется отнюдь не только людьми, считать, будто главный его Демиург – Сталин, было бы упрощением. Дело в том, что ведущую роль в «Шагах Немезиды» играет *мистический подтекст*.

Введение его, так же как и использование Евреиновым всего своего богатейшего арсенала экстравагантных сценических приемов и эффектов может показаться неуместным при воссоздании реальных событий, свидетелями которых были и сам автор, и его читатели-со-

ды» (К вопросу о мифологеме театра в российской истории). Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. Вып. 27, Москва 1993, с. 27.

³ Пьеса была написана в 1939 г., но опубликована лишь в 1955 г., в журнале «Возрождение», уже после смерти автора.

⁴ Евреинов, Н. Н.: Шаги Немезиды («Я другой такой страны не знаю ...»). Возрождение, Париж 1955, №№ 44-46, №46. с. 49-50. Пьеса цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера журнала и страницы.

временники. Еще более неожиданно выглядит соединение в пьесе полярных жанровых начал: *исторической хроники* и *фантасмагории*. Анализу этой парадоксальной жанровой модели я хотела бы посвятить свой доклад.

«Драматическая хроника в 6 картинах» Евреинова посвящена жизни советской партийной элиты. В фокусе сюжетной интриги – процессы 1936 - 1938 гг., которые произвели ужасающее впечатление на русскую эмиграцию и всю цивилизованную Европу. В работе над пьесой автор использовал обширный материал, в том числе «Судебный отчет по делу антисоветского „право-троцкистского блока“», газетные публикации того времени, советские и западные, мемуары секретаря Сталина Б. Бажанова.

Однако, с точки зрения понимаемой в привычном смысле «достоверности», ценность произведения невелика: факты, здесь представленные, сомнительны, а то и просто невероятны. К тому же, пьеса очевидно тенденциозна, и, как во всякой политической сатире, в ней много схематичного. Так, автор использует прием, ставший общим местом в литературе, советской и эмигрантской, о революционном времени: главные женские персонажи, сестры Зинаида и Варвара, – находятся «по разные стороны баррикад». Зинаида – любовница Ягоды, а приехавшая из Парижа Варвара (ее любви безуспешно домогается Ягода) – идейный «посол» Русского Зарубежья, выполняет функции «героя-резонера», выражая «правильную», нравственно обличительную точку зрения на образ жизни советской элиты и кровавые преступления «вождей». В конце концов, мужественно перенеся пытки в застенке Ягоды, она благополучно возвращается в Париж. Более наивный *harpu end* трудно себе представить.

Вполне традиционно для памфлета изображение «врагов» – политических лидеров Советской России (Сталин, Рыков, Радек, Бухарин, Каменев, Зиновьев, Ягода, Ежов). Их портреты, детально обрисованные в ремарках, решены в духе грозной сатиры: гротеск с элементами карикатуры. Все почти – маленького роста, невзрачны. Даже сравнительно благообразные персонажи (Рыков, Ягода) имеют в своей внешности что-то отталкивающее. Особенно выразителен портрет Ежова: «представляет собой исключительно невзрачную фигуру, крошечного роста, на кривых тоненьких ножках. – Лицо ... угловатое, с кулачок, со лбом „кретина“, серовато-бледного цвета, со „сверлящими насквозь“ гляделками, – окаймлено огромными ушами-лопухами и прорезано тонкогубым, женственным ртом. – Ежов „ораторствует“ высоким фальцетным голосом, но в этом голосе нет ничего „ба-

бьего“ – Одет ... в военную форму НКВД, при громоздком „нагане“ у кушака, что довершает карикатурность этого памятного в Советском Союзе „кровавого карлика“» (44.58).

Но литературная ценность пьесы не в правде внешней – она лежит в иной плоскости: в глубине нравственного и философско-религиозного осмысления трагических событий русской истории.

Задача Евреинова-сатирика – разоблачение внутреннего безобразия советских лидеров. Аморальность, лицемерие, предательство и провокация царят в стане вершителей судьбы великой страны, ее народа. Поражает беспредельный, фантастический цинизм. Замечательна тирада Ягоды, обращенная к доктору Левину: «Совесьть?!.. (Обшаривая свои карманы.) А где эта «совесьть» находится, позвольте спросить?.. Вот вы анатом, физиолог и вообще ученая башка ... Когда вы делали вскрытия трупов, где вы видели эту самую «совесьть», где, скажите, пожалуйста?.. Ага! Молчите!?!.. Так не будем же болтать о том, чего никто не видел и что если и существует, то только в воображении!» (45.43).

И для сподвижников Сталина отнюдь не секрет истинная подоплека репрессий 30-х гг. «Негодование масс ему надо направить на ложный след: не Сталин, мол, виноват в неудаче „пятилеток“ и в нехватке продуктов у эксплуатируемого пролетариата, – говорит Радек, – а такие вредители, как Зиновьев, Каменев и компания ... Неужели не ясно?» (44.53). Выразительна решенная в гротесковом ключе сцена в кабинете Сталина, когда Ягodu ругают за то, что обвинения против Каменева и Зиновьева ничем не подкреплены. «Да как же не критиковать, – возмущается Сталин, – если подсудимые обличали себя в небылицах, да еще требовали за то смертной казни! Ведь это журам на смех: ни письменных улик, ни вещественных доказательств, ни каких бы то ни было документов и в помине не оказалось! ... Ты же сам должен понять, что это совсем не фасон: встает человек на суде и нагло заявляет, что он совершил преступление. А доказательства где? ... где доказательства, я спрашиваю? Эдак всякий может преступником себя объявить, если на него „воздействуют“ на Лубянке» (44.60). Казалось бы, вывод из этих справедливых упреков очевиден: нельзя обвинять людей бездоказательно, невозможно строить процессы на основании показаний, добытых под пытками. Но в мире кровавого абсурда и логика – дьявольская. Оказывается, для подкрепления обвинений надо фабриковать фальшивые документы, причем руками самих же обвиняемых: «Раз преступник сознается

в том, что нам требуется, – пусть он, в подтверждение, и документ соответственный припасет ...» (44.60), – учит Ягodu Сталин.

Сюжет пьесы строится на борьбе между старым руководством и новыми лидерами партии. Конфликт реализует себя в четко выстроенной интриге, а на личном уровне – в борьбе между Ягодой и Ежовым. Важны две сюжетообразующие художественные детали. Первая – *папка* с разоблачительными для Сталина документами, собранными Ягодой и сыгравшая в его судьбе роковую роль: эту *папку* Ягода отдает Зинаиде, чтобы та, если ему будет грозить опасность, передала ее в Политбюро. Но героиня, как только ее любовника снимают с должности, отдает *папку* Сталину. Вторая деталь – *браслет*, который Ягода дарит сначала Варваре, а затем, когда та отказывается его принять, – Зинаиде. Варвара рассказывает о подарке сестре, а в финальной сцене допроса Ягоды бывшая любовница бросает ему этот браслет в лицо, но тут выясняется, что браслет ворованный – из «Исторического музея». Сюжетное движение этих образов-предметов прочерчивает линию *предательства*, личного и политического. Одно подталкивает другое.

В интригу *предательства* органично вплетен мотив *гибели ребенка*, обретающий в контексте пьесы символический смысл. На уровне «подводного течения» он – один из ведущих. Этого внебрачного сына Ягоды и Зинаиды в первой сцене мы видим уже годовалым, но до сих пор *безымянным*. Мать объясняет Варваре, что в ближайшие дни состоятся «октябрины» – «красные крестины ...», но торжественнее и идеологичней» (44.45).

Сцена «октябрин» – кульминационная. Прежде всего это «демонстрация новой коммунистической сакральности»⁵: *ребенка торжественно нарекают новым Иосифом* – наследником великого дела «отца народов». Но «октябрины» и поворотный момент в развитии интриги: вместо предполагаемого «торжества победителей» она оказывается началом их краха. В финале «октябрин» арестовывают Радека – первого из клана Ягоды.

Ребенок после «красных крестин» умирает. А в заключительной сцене допроса Ягоды «любящая» мать, которая раньше с неизменным энтузиазмом говорила о своей безграничной любви к сыну, ради которого живет и ради которого готова на все, – цинично бросает в лицо теперь осужденному любовнику: «Ваш ребенок умер ... И слава Богу, что с его смертью порвалась последняя связь между нами! ...

⁵ Литаврина, М. Г.: *Op. cit.*, с. 28.

Лелеять ваше потомство, – потомство величайшего преступника в мире ... становилось мне уже не под силу!» (46.48–49). Так это невинное существо, оказавшееся в фокусе грязных страстей и интриг, погибло, преданное собственной матерью.

В ходе партийных «чисток» 1936–1938 гг., как известно, победил Ежов. Однако сюжетный конфликт пьесы, по существу, мнимый. Ибо понятно, что речь идет отнюдь не о смене худшего лучшим (или наоборот), а просто о «разборках» внутри одной шайки преступников. Оба варианта – худшие. К тому же, истории известно, что ситуация повторится (причем не единожды) и та же участь постигнет и «победителя» Ежова, и наследовавшего ему Берия: их, с использованием таких же фальсификаций и провокаций, обвинят в преступлениях, которых они не совершали.

В продолжение пьесы происходит ее жанровая метаморфоза: бытовая сатира обретает черты политического памфлета и, наконец, превращается в дьявольскую фантазмагорию. Главные события совершаются на уровне мистико-религиозного «подводного течения». Мистически подсвечен и образ Сталина: его фигура всегда возникает как затемненный, теневой, *фантастически-зловещий* «силуэт».

Зловеще-саркастический ответ лежит на всем происходящем. Замечательно символическое переосмысление эпизода, взятого автором «из жизни»: на процессе «право-троцкистского блока» 1938 г. один из подсудимых, А.П. Розенгольц, в заключительном слове пропел песню И. Дунаевского «Широка страна моя родная ...» и зарыдал⁶. В сцене «октябрин», когда арестовывают Радека, уже обреченные гости с пьяным энтузиазмом поют: «Я другой такой страны не знаю, // Где так вольно дышит человек!» (46.28). Так, вынесенные во второе заглавие, эти строки обрели саркастическое звучание.

Доминанта «подводного течения» – тема неотвратимого *возмездия*, воплощенная в символическом образе *шагов Немезиды*. Тема введена весьма эффектным сценическим приемом: слова, звучащие из радиоприемника производят эффект приговора «свыше»: «Богиня возмездия – Немезида – не терпит у нас волокиты, какая допускается в судебных делах буржуазного Запада. Немезида стало невтерпеж ... Это значит: скоро, очень скоро будут сведены все счета с явными и тайными врагами нашего многострадального отечества ... Немезиде невтерпеж. Мы уже слышим энергичную поступь ее приближающихся шагов ...» (46.29). В этот момент ложь советской пропаганды

⁶ См., напр.: Медведев, Р.: О Сталине и сталинизме. Знамя 1989, № 2, с. 208.

вдруг оборачиваются высшей истиной, гласом справедливого гнева богов.

Первый сигнал мотива *шагов Немезиды* – уже в первой сцене, когда няня говорит, что «Бог накажет безбожников» и вот уже главного из них, Ленина, «Бог и разума лишил, и языка, и руки-ноги ему параличом разбил, словом – изничтожил совсем» (44.50). А затем вся сцена «октябрин» – веселой пирушки советских вождей на роскошной квартире любовницы Ягоды, с изысканной сервировкой, закусками и выпивкой, решена в духе *черного юмора*. Ключевая – острота Ягоды: «Будьте покойнички!» (44.56). Собравшиеся шутят, рассказывают анекдоты, в то время как их «товарищей по партии» только что приговорили к расстрелу. Ведущую роль играет прием *двойной перспективы*, когда слова персонажа воспринимается зрителем, которому известна дальнейшая судьба этого политического деятеля, как приговор себе или пророчество собственной страшной судьбы. «Хотел бы я посмотреть, как это меня могли бы принудить обливать себя публично помоями! ... Признаваться в подлости, низости, свинстве! ... да еще делать это с каким-то экстазом! Клянусь честью, я скорее бы дал себя повесить, четвертовать, распилить тупую пилюю!» (44.53), – восклицает Бухарин. Но зрители знают, что таков будет и его конец, и догадываются, какими средствами этого добьются на Лубянке. В финале это будет показано и самому персонажу. С веселой откровенностью и даже хвастовством рассказывает Ягода о пытках, применяемых в его «учреждении», не ведая, что все это уже уготовано судьбой ему самому. Наконец, жутким пророчеством звучат слова: «при условиях советского дознания, самоубийство является недостижимой роскошью» (44.54). В финале пьесы «воскресшие» Каменев и Зиновьев объясняют, что в НКВД существует «загробная казнь»: «в газетах и родственникам объявляют, что такие-то преступники расстреляны, а между тем их лишь зачисляют в покойники, чтобы можно было с ними поступать, как заблагорассудится», подвергая самым изощренным издевательствам (46.44). Бухарину они советуют «соглашайтесь на любое самообвинение ... – лишь бы они вас в самом деле расстреляли, а не только на бумаге. Ибо это – хуже смерти! в тысячу раз хуже!» (46.45). Так сбывается предсказание няни: безбожников, пускай сейчас они и кажутся облеченными безграничной властью и могущественным, ожидает страшная кара. И она ужасает своей неизбежной закономерностью: безбожников смерть не берет – их ожидает воскресение в аду. «Говорили, что это „поповские выдум-

ки“, а между тем, ад действительно существует и притом – невообразимый!» (46.44), – восклицает Зиновьев.

Советская действительность предстает в «драматической хронике» Евреинова как фантасмагорическое сценическое действо, режиссирует которым, очевидно, не кто иной, как дьявол.

Новаторство Евреинова, как известно, проявилось прежде всего в формальной сфере. В этом смысле он, наряду со Вс. Мейерхольдом, один из немногих представителей русского театрального авангарда. «Шаги Немезиды» – замечательный пример произведения, где «форма служит содержанием предмета» (незавершенный труд Евреинова «Откровение искусства»). Гротесково-фантастическая театрализация реальных событий отнюдь не искажает, а, напротив, вскрывает сущность происходящего.

Summary

The report is dedicated to the study of the paradoxical model genre of N. Evreinov's play „Steps of Nemesis“ in which we see the merging of opposite genre, *historical chronicle* and *phantasmagoria*.