

## **Жанрово-стилевые особенности русской драматургии первой волны эмиграции (1918–1939 гг.)**

### **The genre and stylistic peculiarities of the Russian drama of the 1<sup>st</sup> wave of emigration (1918–1939)**

**Резюме:** В статье представлен синтетический обзор жанрово-стилевых признаков русской драматургии первой волны эмиграции, которая в этом аспекте до сих пор освещалась выборочно и поверхностно. На основании многочисленных текстов, использованных в качестве исследовательского материала, отмечается богатство и разнообразие ее жанровых форм (миниатюры, трагедии, мистерии, драмы, комедии), характеризуются их разновидности, прослеживаются связи с отечественной традицией, а также с новыми тенденциями в западноевропейской драматургии (Л. Пиранделло, А. Арто, «драма абсурда»). Формируется вывод о значительном вкладе драматургии первой волны эмиграции в жанрово-стилевую палитру русского сценического искусства XX века.

**Ключевые слова:** драматургия первой волны русской эмиграции, пьесы-миниатюры (А. Аверченко, Н. Агнивцев); жанровые формы трагедии, мистерии, драмы и комедии (М. Алданов, М. Арцыбашев, В. Горянский, Н. Евреинов, В. Корвин-Пиотровский, В. Набоков, И. Сургучев и др.)

**Summary:** This article provides a synthetic overview of the genre and style features of Russian dramaturgy of the 1<sup>st</sup> wave of emigration, which in this aspect has so far been studied briefly and in a limited way. On the basis of numerous texts used as research material, the richness and diversity of its genre forms are noted (miniatures, tragedies, mysteries, dramas, comedies), their varieties are characterised, connections with domestic tradition as well as with new trends in Western European dramaturgy (L. Pirandello, A. Artaud, “drama of the absurd”) are indicated. A conclusion is formed about the significant contribution of the dramaturgy of the 1<sup>st</sup> wave of emigration to the genre and style repertoire of Russian theatre of the 20th century.

**Key words:** drama of the 1st wave of Russian emigration, little dramas (Averchenko, Agnivcev); genre forms of tragedy, mystery plays, dramas and comedies (Aldanov, Artsybashev, Goryanskiy, Yeverinov, Korvin-Piotrovskiy, Nabokov, Surguchov and others)

Среди русских писателей, покинувших родину после октябрьского переворота, оказалась значительная группа авторов, имевших немалый драматургический опыт. К ним принадлежали Александр Амфитеатов, Аркадий Аверченко, Николай Евреинов, Борис Зайцев, Анатолий Каменский, Лоло (Леонид Мунштейн), Николай Минский, Петр Потемкин, Сергей Рафалович, Илья Сургучев, Тэффи (Надежда Бучинская), Лев Урванцов, Марина Цветаева и Семен Юшкевич, которые в эмиграции продолжили свою деятельность в области драматического искусства. К драматургии

в зарубежье обратились также Марк Алданов, Нина Берберова, Илья Британ, Валентин Булгаков, Леонид Добронравов, Николай Зубов, Мария Клименко, Иван Лукаш, Владимир Корвин-Пиотровский, Владимир Набоков, Андрей Ренников, Иван Савин, Всеволод Хомецкий и многие другие авторы. Их драматургические опыты значительно обогатили театральную жизнь первой волны русской эмиграции, придавая ей интенсивный и разнообразный характер (Кодзис 1999; 2003; 2006а, 2006б).

Отличительным признаком русской драматургии первой волны русской эмиграции (особенно в 1920-е годы) было обилие малых сценических форм (одноактных пьес, скетчей, анекдотов, юморесок), создаваемых на запросы многочисленных театров-кабаре, которые в это время существовали в разных странах и представляли собой весьма колоритное явление культурной жизни русского зарубежья. Различные по своим возможностям, репертуару и художественному уровню эти театральные начинания выходили навстречу ожиданиям ностальгически настроенной эмигрантской публики, давая ей возможность общаться посредством сцены с родной культурой и традицией. Камерная, пронизанная русским духом атмосфера театров-кабаре сближала людей, утративших родину, давала отдушину их чувствам и настроениям, позволяя хотя бы на некоторое время забыть о тяготах жизни на чужбине. Поэтому театры миниатюр пользовались в эмиграции исключительной популярностью, тем более, что их спектакли нередко отличались богатой программой, состоящей из разнообразных миниатюр, вокальных и танцевальных номеров, а также искусным художественным оформлением, и приносили в это время лучшие результаты, чем постановки полнометражных пьес на больших театральных сценах. Ярким свидетельством тому является деятельность берлинской «Синей птицы» и парижской «Летучей мыши» – наиболее оригинальных и долговечных театров малых форм русской эмиграции, оставивших заметный след в истории отечественного и зарубежного сценического искусства (Кодзис 2006в: 152–160).

Основу отдельных номеров программы театров-кабаре составляли небольшие диалогические или монологические тексты, авторами которых были многие писатели-эмигранты. В Ницце ставили на сцене скетчи и частушки Лоло, в парижском театре-кабаре «Дом артиста» шли миниатюры Петра Потемкина, а в берлинской «Синей птице» – пьески «Живая вода», «Китайская ширма», созданные Владимиром Набоковым в соавторстве с Иваном Лукашем. Пьесы-миниатюры писали также Андрей Ренников («Золотая работница», «Брак по расчету», «Жених», «Встреча»), Николай Рыбинский («Страшная эпидемия», «Наказанная добродетель», «Машина счастья», «Случай в Эльдorado»), Игорь Северянин («Плимутроук», «Вакханка из Кальяри», «Аэрофарс»), но наиболее известными, плодовитыми авторами малых сценических форм в среде литераторов первой волны русской эмиграции были, несомненно, Аркадий Аверченко и Николай Агнивцев. Первый из них инсценировал свои многочисленные рассказы, а также создавал юморески по мотивам произведений других авторов, которые ставил в собственном театре-кабаре «Гнездо перелетных птиц». Со своей труппой он гастролировал по многим европейским странам, выступая в качестве „хозяина программы”, конферансье и актера. В театре Аверченко сначала ставились его юмористические пьески, созданные еще в России, такие как «Драма

в доме Букиных», «Женщина и вор», «Женщина и хвост», «Жоржик», «Ключ», «Сердцеед», «Стакан чаю», «Приглашение в концерт», позже он значительно изменил и обогатил репертуар, вводя в него новые миниатюры («Знаменитый паноптикум», «Флирт Розенберга», «Бочка красного вина», «Сила красноречия», «Черная и белая кость», «Бочка красного вина», «Еврейский ресторан», «Визит по самоучителю», «Рецепты беженской кухни» и др.).

Большинство сценических миниатюр Аверченко эмигрантского периода касались вневременных проблем человеческого быта. В них, как и раньше в Петербурге, он ставил перед собой не столько злободневные, общественные и даже не нравственные, сколько эстетические цели и стремился развивать вкус своего читателя и зрителя, умело выхватывая из окружающей повседневности карикатурное, нелепое, смешное, желая, главным образом, развлекать, а не высмеивать (Кодзис 2000а: 16–18). Эту особенность юмора Аверченко, его жизнерадостность, тонкое ощущение меры подчеркивали многие эмигрантские критики. «С приездом Аркадия Аверченко, – писал Константин Бельговский, – мягкий смех зазвучал в Праге и увлек, развеселил не только русских, но и чехов, заставил просветлеть хмурые озабоченные лица, забыть все печальное в текущей невеселой жизни, отойти в сторону от повседневщины» (Бельговский 1922). Вторил ему критик и драматург Андрей Ренников, который на страницах белградской газеты «Новое время» так писал об Аверченко:

По-моему, по жизнерадостности, сейчас это первый человек в мире. Во всех сторонах жизни он всегда найдет долю радости, вызывающую на лице улыбку; даже мрачную нашу действительность в состоянии он своим смехом преломить так, что ярче становится надежда на будущее, яснее видна несомненность торжества рассудка над человеческой глупостью (Ренников 1924).

Стоит в этом контексте привести и мнение рецензента берлинской газеты «Руль», который, кажется, наиболее точно определил своеобразие юмора Аверченко эмигрантского периода. «В наше печальное время, – подчеркивал критик, – особенно ценишь смех. Он выпадает на нашу долю не часто. В особенности такой хороший, не злобный смех, который всегда вызывает юмор Аверченко. В нем нет едкого яда политической сатиры, нет неизбежной приправы русского юмора – гражданской скорби, нет – и это большая заслуга – даже намек на сальность. Юмор Аверченко скорее приближается к лучшим образцам английского юмора, добродушного, здорового и спокойного» (В.Т. 1924).

По основной тональности близок юмору Аверченко был добродушный смех сценических миниатюр Николая Агнивцева, созданных для русских театров-кабаре «Ванька-Встанька» и «Синяя птица» в Берлине. Они составили сборник «Пьесь» (Агнивцев 1923), в который вошли стилизованные шутки («Царевна-Несмеяна», «Чудо святого Бен-Али»), пьесы-танцы («Гусарская полька», «Мещанская полька», «Внучек и дедушка», «Урок танцев»), а также забавные пьесы-игры («Жмурки», «Фарфоровая любовь», «Аленушка, пастушок и буренушка»). В некоторых из них, как, например,

в „картинках московской старины” («В старой Москве»), чувствуется тоска по утраченной родине, а также ирония по отношению к новой власти, но главная настроенность пьесок Агнивцева, основанных на обыгрывании обыденных ситуаций, привычек разных людей и народов, беззаботно-радостная, вселяющая в душу зрителя настроение бодрости и веселья.

Кроме миниатюр, в литературе первой волны русской эмиграции появилось значительное число крупных драматургических форм, различных по тематике и жанрово-стилевым качествам. Заметное место среди них, как свидетельствуют пьесы Ильи Мотылева («Царь Давид», 1920), Марины Цветаевой («Тезей», 1927, позднее «Ариадна»; «Федра», 1928), Нахума Шимкина («Царь Саул», 1937; «Царь Давид» 1940; «Царь Соломон», 1940) и Николая Оцуца («Три царя», 1958), занимают трагедии, основанные на мифологических и библейских сюжетах, в воплощении которых наметились два разных художественных решения. Одно из них предлагала Цветаева, которая, следуя примеру Иннокентия Анненского («Меланиппа-философ», 1901; «Царь Иксион», 1902; «Лаодамия», 1906; «Фамира-кифарэд», 1913), а также Вячеслава Иванова («Прометей», 1915), Федора Сологуба («Дар мудрых пчел», 1907) и Валерия Брюсова («Протесилай умерший», 1913), стремилась в своих трагедиях возродить миф в его архаичном, первозданном виде. Она, по словам Павла Антокольского,

не только не сдвинула основ античного мифа, не истолковала его заново, не модернизировала, как делали многие из [...] современников – Шоу, Жироду, Ануй, – но сверх того [...] разглядела в этих сюжетах архаическое, первобытное ядро – прамиф [...]. Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Крите, по обломкам Пергамского фриза (Антокольский 1988: 17-18; ср. также Литвинов 2018).

Иной подход к «вечным сюжетам» наблюдается в трагедиях Шимкина, который переосмысляет ветхозаветные предания о царях Сауле, Давиде и Соломоне. Свою версию этих библейских текстов он дополняет в историческом очерке «Освященная неправда: любовь и преступления царя Давида» (Шимкин 1939), который является своего рода комментарием к его трилогии. По-своему трансформирует ветхозаветные сюжеты и Оцуп в трагедии «Три царя», воссоздавая образы «богоотступника Саула, терзаемого злым духом, песнопевца Давида, оставшегося верным Вечному (Богу), и строителя Храма – Соломона» (Раскина 2017: 39).

В отличие от Шимкина, Оцуца и Цветаевой, ориентирующихся в основном на античную традицию, Сергей Рафалович («Марк Антоний», 1922) и Владимир Корвин-Пиотровский («Беатриче», 1923) в своих трагедиях обращаются к шекспировским образцам. Трагическое в их пьесах не вытекает из действия сверхъестественных сил, а, как в трагедиях Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Кориолан», «Отелло», «Антоний и Клеопатра»), кроется в личных стремлениях персонажей, в их желаниях и страстях (ср. Аникст 1974: 542). Властолюбие и сильная любовь заглавного героя к Клеопарте

являются источником трагического в пьесе Рафаловича. В «Беатриче» Корвин-Пиотровского истоки трагедии вытекают из необузданной, преступной страсти Франческо Ченчи к своей дочери Беатриче. Его аморальные эгоистические притязания приводят к трагическим последствиям: страданиям Беатриче, убийству самого Франческо, смерти других персонажей.

Сильными человеческими страстями одержимы и персонажи миниатюрных трагедий Корвин-Пиотровского «Король», «Смерть Дон Жуана», «Перед дуэлью» (поздее под заглавием «Ночь»), «Бродяга Глюк». Регент в «Короле» обуян манией власти. В борьбе за престол он совершает ряд тяжких преступлений, убивает даже своего младенца сына. Дон Жуан предстает как оболститель женщин, как воплощение неуправляемой чувственной стихии, разрушающей всякие преграды и нормы. Пушкин в пьесе «Перед дуэлью» и Бетховен в «Бродяге Глюке» полностью отданы своему творческому призванию – поэзии и музыке – главным ориентирам их жизни и деятельности. Персонажи Корвин-Пиотровского природы незаурядные, сильные, волевые, но все они, несмотря на побуждения – благородные или низкие – личности трагические, вызывающие сочувствие. Регент в «Короле» добивается власти и готовится встретить наказание за содеянное, закаляя свою волю, «чтоб отпустить ее в лицо преградам», но, весь его «закал и мощь [...] погибли бесполезно»: возмездие не последовало (Корвин-Пиотровский 1969а: 162). Преступление героя не вызывает ожидаемой реакции ни людей, ни Бога – все принимают его злодеяние без ропота. Разочарованный в таком мировом порядке, где нет справедливого наказания за злодеяния власть имущих, он сам себе выносит смертный приговор, приняв яд.

Трагическими личностями предстают и главные персонажи трех очередных драматических миниатюр Корвин-Пиотровского. Дон Жуан опечален, ибо его душа после сорокадневного пребывания в витраже часовни стоит у порога иного мира, в котором, что герой явно осознает, не ждут земные улады и придется отказаться от всего, что любил. Грусть и скорбь Дон Жуана усугубляет поведение Лепорелло, который, внешне подражая своему покойному хозяину, стремится занять его место возле Донны Анны, рассчитывая на улучшение своей позиции и приобретение житейских благ. Она также разочаровывает героя, ибо готова «принять своим сердцем за настоящего Дон Жуана его искаженный образ» (Офросимов 1966: 79). И поэтому финал пьесы окрашен в минорные тона. «Все кончено. Рассыпья, донна Анна!» (Корвин-Пиотровский 1969б: 194) - с горечью восклицает Дон Жуан, убедившийся в иллюзорности своих жизненных идеалов и надежд.

Из биографии Пушкина и Бетховена, как впрочем и Дон Жуана, Корвин-Пиотровский выбирает самые трудные, судьбоносные моменты их жизни, требующие максимального духовного напряжения. Пушкин показан в последнюю ночь перед роковым поединком с Дантесом, Бетховен – в период прогрессирующей глухоты. Причем Корвин-Пиотровский не стремится к точному воспроизведению фактов, они, ведь, хорошо известны по мемуарам и документам. Поэтому биографические данные в его текстах крайне пунктирны и выборочны. Главное для автора – отразить настроение обоих творческих гениев. Пушкин у Корвина-Пиотровского предстает как человек затравленный средой и творчески скованный царской цензурой. Настроение обреченности поэта усугубляется введением в текст дважды повторяющегося названия

«Черная речка», которое ассоциируется с образом фольклорного ворона и звучит как предсказание трагического исхода дуэли.

Несколько иначе нарисован образ Бетховена. Он представлен как личность прометеевского типа, трагическая и заодно героическая. Главной трагедией Бетховена является наступающая потеря слуха, причиняющая композитору сильные душевные страдания, но он не поддается недугу, не отчаивается. Бетховен бросает вызов року и, максимально напрягая всю свою волю, все физические и психические силы, продолжает создавать новые музыкальные произведения.

Рисуя психологические портреты героев, Корвин-Пиотровский в своих драматических миниатюрах ориентируется на Шекспира, но осваивает его традиции главным образом через посредничество Пушкина как автора «маленьких трагедий». С ними пьесы Корвина-Пиотровского связывает много общего, в частности типологическое сходство персонажей (регента Фомы и Скупого рыцаря, Дон Жуана и пушкинского Дон Гуана, Бетховена и Моцарта), близость понимания сути человеческих страстей и природы творчества, а также форма – все они написаны пушкинским пятистопным ямбом. Но Корвин-Пиотровский не копирует своего гениального предшественника, творчество которого, как свидетельствует Юрий Офросимов, «знал [...] досконально, слышал каждую его интонацию и ритм», а «перенимает [...] все то высокое, что только способен перенять, не теряя своей индивидуальности, своего лица» (Офросимов 1966: 77). Так, например, он поступает в пьесе «Смерть Дон Жуана», в которой непосредственно исходит от «Каменного гостя» Пушкина. Действие своего произведения Корвин-Пиотровский начинает с последней строки пушкинской пьесы («Я гибну – кончено – о, Донна Анна!»), ставшей эпиграфом к тексту, и как будто продолжает ее сюжет. Душа Дон Жуана, погибшего от каменной руки статуи Командора, воплощается в стеклянный образ героя на витраже часовни и с этой позиции наблюдает за поведением посетителей кладбища, в частности Донны Анны и Лепорелло. К исходу сорокового дня витражное изображение героя рассыпается – душа Дон Жуана, любящего жизнь и ее наслаждения, с отчаянием прощается со всем земным и направляется в иной мир.

В пьесе «Перед дуэлью» Корвин-Пиотровский по-своему переосмысливает образ «черного человека», заимствованный из пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери». У Пушкина это таинственный, анонимный заказчик «Реквиема», «кто-то», «человек, одетый в черном», фигура деструктивная, враждебная Моцарту, «как тень» преследующая композитора и предвещающая его смерть<sup>1</sup>. Ночной посетитель в произведении Корвина-Пиотровского полностью ему противопоставлен. В отличие от пушкинского «черного человека», он приобретает более опознавательные признаки: это бывший «шаловой студент», кочующий «по дорогам Гейдельбергским», проповедник «пивного похода», в котором угадывается немецкий писатель Гёте и некоторые реальные факты его жизни периода «бури и натиска». Кроме того, Корвин-Пиотровский пытается внушить читателю, что загадочный ночной гость посетил Пушкина, «тому назад лет десять», войдя к нему «с каким-то

---

<sup>1</sup> Следует подчеркнуть, что существуют и другие истолкования образа пушкинского «черного человека» (см., напр., Гуревич 2015; Калашников 2005: 6–13; Цымбурский 2018).

свертком типографским» и подсказав замысел «Пророка» (Корвин-Пиотровский 1969в: 196). Однако эти сведения не находят подтверждения в биографических источниках<sup>2</sup>. Быть может, в какой-то степени стимулом для них послужило предание о том, что в 1827 году, во время встречи в Веймаре с Василием Жуковским, Гете будто бы передал через него в подарок Пушкину свое собственное перо<sup>3</sup>. Кажется, что таким опосредованным путем Корвин-Пиотровский стремится отметить духовную и культурную близость между двумя величайшими представителями немецкой и русской словесности, а также подчеркнуть статус Гете как творческого гения-учителя и Пушкина как его младшего современника, талантливого ученика и преемника.

Среди драматических произведений, созданных писателями первой волны русской эмиграции, можно выделить ряд пьес, написанных в форме мистерии. Возрождение этого средневекового жанра в зарубежье было связано с общей религиозной направленностью эмигрантской литературы 1920–1930-х гг., с ее тяготением к духовным ориентирам и ценностям. Актуализируясь в новых исторических условиях, мистерия в творчестве писателей-эмигрантов в основном сохранила канонические признаки жанра (нравоучительный характер, полярную организацию сюжета и образной системы), но, творчески осваивая драматургический опыт символистов, особенно попытки возрождения мистериального театра в творчестве З. Гиппиус («Святая кровь», 1901), А. Белого («Пришедший», 1903; «Пасть ночи», 1906), Л. Зиновьевой-Аннибал («Кольца», 1904), Вяч. Иванова («Тантал», 1905), А. Блока («Дионис Гиперборейский», 1906), Ф. Сологуба («Литургия мне», 1907)<sup>4</sup>, она наполнилась универсальными проблемами, актуальными для современников авторов эпохи. Такой, например, характер приобрела пьеса Николая Минского «Кого ищешь?» (1922), названная в подзаголовке «современной мистерией», в которой говорится «о вечной, сияющей в веках победе духа, о торжестве мысли, временно находящей приют в человеческой плоти» (О[фросимов] 1922: 18-19). По своей жанровой сущности ей близки стихотворные пьесы «Анна» (1939), «Солдаты» (1942) и «Семь чаш» (1943) Матери Марии (Е.Ю. Скобцовой), своеобразно соединившие в себе элементы средневековой мистерии и современной драмы (Ср. Емельянова 1998; Laszczak 2015: 269–279). К мистериям с определенными оговорками можно также причислить драматические произведения Владимира Ирецкого («Мышеловка», 1924), Ильи Мятлева («Из века в век», 1924), Ильи Британа («Мария», 1927) и Марии Клименко («Кровью сердца», «Крылатый царевич», обе 1929), авторы которых, совмещая сакральное и профанное, условно-аллегорический план и конкретные жизненные реалии, ставят общефилософские вопросы человеческого бытия:

---

<sup>2</sup> Гете с Пушкиным никогда лично не встречался и не общался. Он мог слышать о Пушкине от разных лиц, в частности от своих посетителей (В.К. Кюхельбекера, В.А. Жуковского, О.А. Кипренского и др.) или мог знать о нем по письменным источникам, но эти предположения никем не засвидетельствованы (ср. Данилевский 2018).

<sup>3</sup> Это легенда приводится во многих работах (см., напр., Анненков 1984: 158; Топоров 1985: 14–15; Данилевский 2018; Гильманов, Копцев 2015: 65). Однако ее достоверность сомнительна (см. об этом von Propper 1951: 218–259).

<sup>4</sup> Подробнее о мистерии в эстетике и художественной практике символистов см. Цымборская-Лебода 2018, а также Вислова 2000.

о духовной истине, о красоте, правде и лжи, о добре и зле, жертвенности и милосердии.

Одним из наиболее оригинальных драматических произведений, написанных в мистерином духе, была пьеса Михаила Арцыбашева «Дьявол» (1925), в которой писатель выразил свое резко отрицательное отношение к революции 1917 года. Внешний, злободневно-современный слой произведения составляют многочисленные аллегорические персонажи-маски (1-й, 2-й и 3-й Социалисты, Молодой и Старый Рабочие, 1-й, 2-й и 3-й Члены Комитета, Писатель, Поэт, Рыцарь, Философ, Астролог и др.), в уста которых Арцыбашев вкладывает возвышенные революционные лозунги об общем братстве, равенстве и свободе. Однако все эти пропагандистские декларации на деле оказываются пустословием, обманчивым трюком, использованным для манипуляции массовым сознанием. Истинная их цель – не благо народа, не добро и справедливость, а захват власти и удержание ее любыми средствами, что четко выражено в речи одного из Членов Комитета:

Здесь путь один: террор!  
Систематический, кровавый, без пощады!  
Для революции врагов не может быть награды  
Иной, как смертный приговор! (...)  
Инакомыслящих мы потерпеть не можем!  
С лица земли мы их стереть должны,  
И знайте, если мы их всех не уничтожим,  
На гибель сами мы тогда осуждены! (Арцыбашев 2006: 648)<sup>5</sup>.

Отвергая революцию 1917 года как явление жестокое, цинично пренебрегающее моральными нормами для достижения своих целей, Арцыбашев одновременно осмысляет ее сквозь призму «легенды старой» о докторе Фаусте, в обработке которой писатель во многом следует за первой частью трагедии Гётте. С гетевским образцом его пьесу связывают главные мотивы и персонажи, а также сходство в конструкции сюжета и отдельных сцен (Skrunda 1996: 37-39), но несмотря на эти аналогии «Дьявол» Арцыбашева – вполне самостоятельное художественное произведение, в котором писатель предлагает собственную версию легенды о Фаусте. Он осовременивает миф, перенося его героев в XX век, в эпоху битвы «за свободу, равенство и братство», а также вводит ряд новых лиц, выразителей идей и надежд, характерных для этого бурного времени. По-своему также Арцыбашев интерпретирует соотношения между Богом и Дьяволом. Первый из них, именуемый Духом любви, выражает оптимистическую мысль о том, что падший «род людской очнется...» (Арцыбашев 2006: 506) и в «косматых сердцах» людей восторжествует добро над злом. Второй же, оспаривая мнение своего противника, убеждает, что «зло царствует над миром единым вечным властелином...» (Арцыбашев 2006: 507) и всякие попытки изменить существующий миропорядок обречены на провал. Он считает, что оптимизм и вера Фауста проистекают от слепоты. Чтобы доказать свою правоту,

---

<sup>5</sup> Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием в тексте соответствующей страницы.



Дьявол в пьесе Арцыбашева заключает пари с Духом любви о том, что слепой Фауст (в отличие от гетевского прототипа здесь он слеп не в финале, а в начале действия), вновь обретя зрение и познав подлинную суть окружающей его жизни, поймет иллюзорность своих взглядов и полностью от них откажется. И эти предсказания сбываются. Прозревший Фауст активно включается в борьбу за всеобщее счастье, но, видя вокруг себя торжество фальши, лицемерия, насилия, преданный соратниками и любимой женщиной, действительно теряет веру в возможность осуществления своих идей, и, как предвещал Дьявол, сознательно кончит жизнь самоубийством, «забвенья смертного, как воздуха алкая...» (Арцыбашев 2006: 678).

Дух добра в пьесе Арцыбашева проигрывает в борьбе с Дьяволом, воплощением Зла. Такая развязка главного конфликта пьесы явно ассоциируется с пророчеством святого Иоанна Богослова о временном торжестве в мире «зверья», вышедшего из моря, которому «даны были уста, говорящие гордо и богохульно [...] И дано было ему вести войну со святыми и победить их...» (Откровение 1983, 13: 5-8). Таким образом, по-своему трансформируя миф о Фаусте и одновременно отсылая к тексту «Откровения святого Иоанна Богослова», Арцыбашев придает своему произведению глубокий мистико-религиозный смысл и глобальный масштаб: революция в России, ознаменовавшая появление царства Дьявола на земле, обозначила роковой момент не только в духовно-исторической жизни этой страны, но и всего человечества. Такой пессимистический вывод, близкий религиозно-философским предчувствиям Дмитрия Мережковского и других авторов книги «Царство Антихриста» (1922), напрашивается после прочтения арцыбашевской пьесы. К этому же, кстати, побуждает и символическая авторская ремарка, эффектно завершающая произведение:

Закрыв лицо руками, медленно удаляется Дух любви, опускаясь во тьму. Красный свет озаряет фигуру Дьявола, который стоит, хищно простирая руки над миром и гордо подняв безобразную голову (Арцыбашев 2006: 682).

Однако в драматургии русского зарубежья 1920–1930-х гг. явно преобладали жанровые формы драмы и комедии. Заметное место среди них занимали исторические драмы, посвященные видным личностям мирового и российского прошлого. Образ Яна Гуса, чешского религиозного деятеля, предвестника протестантизма, воскресил Александр Котомкин-Савинский в одноименной стихотворной драме, изданной в 1919 году. Драматические эпизоды из жизни и деятельности протопопа Аввакума, а также легендарного болгарского хана Крума и голландского философа-рационалиста Бенедикта Спинозы, запечатлели в своих пьесах Александр Амфитеатров («Аввакум», 1921), Николай Зубов («Крум, хан болгар», 1921) и Николай Гронский («Сцены из жизни Спинозы», 1936). Лев Толстой и Эдгар По выведены на страницах драматических произведений Валентина Булгакова, изданных в Тяньцзине («На кресте величия. Смерть Льва Толстого», 1937; «Эдгар По», 1940).

Представляя историческое прошлое, эмигрантские драматурги не ограничивались воспроизведением реальных событий и лиц. В минувшем они неоднократно усматривали аналогию с современной жизнью. Свидетельством тому может служить драма Амфитеатрова «Василий Буслаев» (1922), в которой,

воссоздавая борьбу заглавного героя с новгородской знатью, писатель опосредованным путем указал на подобные социальные конфликты в России первой декады XX века. Злободневными аллюзиями к современности Наполнена и пьеса Леонида Изюмова «Отзвуки минувшего» (1924), посвященная событиям французской революции. Здесь в центре внимания эпизод казни Марии Антуанетты 16 октября 1793 года в Париже, но, отражая это событие, и прежде всего поведение и возгласы кровожадной толпы, популистские речи ораторов, Изюмов явно намекает на аналогичные явления в русской жизни революционного 1917 года. Это же подтверждает и заглавие его пьесы.

Широкое распространение в зарубежье получила также социально-политическая драма, представленная пьесами Сергея Гусева-Оренбургского («В красной Москве», 1921; «Голгофа», 1931), Николая Карабчевского («Потемки», 1921), Леонида Иллисона («Зигзаги», 1922), Владимира Воронцовского («Заснувшие колокола», 1923), Леонида Добронравова («Товарищ Потяев», 1923), Юрия Ключникова («Единый куст», 1923), Николая Петлина («На закате красной звезды», 1934) и других авторов. Пьесы этого вида касались в основном событий революции и Гражданской войны и отличались злободневностью тематики, заостренностью конфликтов, экспрессивностью в выражении авторской позиции. В них драматурги-эмигранты стремились в первую очередь запечатлеть тревожную атмосферу времени с характерными для него приметами и конфликтами, а также отобразить катастрофальные последствия событий революции как для отдельного человека, так и для России в целом.

Особую группу социально-политических драм на тему современности, составляли пьесы Николая Колесникова («Смерть императора Николая II-го», 1921), Павла Северного («Смерть императора Николая II», 1922), Петра Крачковича («Царь Николай II», 1928) и Котомкина-Савинского («Сатанисты», 1921), основанные на документальных фактах и свидетельствах. В качестве литературных персонажей в них выступают реальные лица, действующие в конкретных временно-пространственных обстоятельствах. Так, например, главным персонажем драм Колесникова, Северного и Крачковича является царь Николай II, трагическая гибель которого в 1918 году положена в их основу. Реальные жизненные факты нашли отражение и в пьесе Котомкина-Савинского, рисующей сцены насилия и жестокости чекистов в годы военного коммунизма. Их достоверность подтверждается авторским жанровым подзаголовком: «Драма в 6 картинах из жизни в Ташкенте в 1918–19 гг. По материалам и при содействии участницы событий М.Г. Гришиной».

Жанрово-стилевым разнообразием отличались и комедии, созданные драматургами первой волны русской эмиграции. Некоторые из них представляют собой политические сатиры, направленные как против большевиков, так и против эмигрантов. Таковы, например, пьесы Н. Агнивцева («Колобок») и А. Аверченко («Конкуренты», «Международный ревизор»), пародирующие образы большевистских предводителей и их действия. Безоговорочным неприятием советского строя отличаются сатирические пьесы Елизаветы Глуховцевой («Новый рай») и Анатолия Бурнакина («Последний и решительный бой»), воссоздающие мрачные картины жизни

в СССР первых послереволюционных лет<sup>6</sup>. В лагерь эмиграции, особенно в русскую аристократию, метил свои едкие стрелы проживавший в Эстонии Игорь Северянин в пьесе «Плимутрок», именуемой в подзаголовке „комедией-сатирой”. Верхушку русского общества он упрекал в праздности, безнравственности, лицемерии и равнодушии к культуре, причисляя к категории „так называемых людей” (Северянин 1922: 7). Единственным персонажем в его пьесе, вполне заслуживающим названия „Человек”, оказывается кокотка Блестящеголазка (она же Плимутрок).

В резко сатирическом освещении предстает жизнь русской эмиграции в комедии Валентина Горянского «Лабардан» (1936–1940). В ней писатель как будто продолжает сюжет гоголевской пьесы «Ревизор», перенося ее героев в современность и помещая их в эмигрантскую действительность. При этом он соответствующим образом модернизирует роль главных действующих лиц, устраняет некоторых второстепенных персонажей, а также вводит ряд новых, таких, например, как Художник, Парикмахер, Помешанный, Пациент, как уродливые фигуры Глухого, Слепого, Хромого и Горбатой. По-своему Горянский организует и сюжет пьесы. Отправным его пунктом становится эпиграф, намекающий на финал гоголевской комедии: «Не с Хлестаковым, а с настоящим Ревизором оглянем себя!» (Горянский 1959а: 64). И этот настоящий Ревизор появляется уже в начале пьесы. Он прибывает в Париж, чтобы «обследовать эмиграцию и определить достойных возвращения на родину» (Горянский 1959а: 67), дает Хлестакову деньги и предлагает ему устраниваться, уехать куда-нибудь, сам же приступает к делу и под маской Полисмена наблюдает жизнь русских беженцев. Ревизор убеждается, что гоголевские персонажи, несмотря на изменившиеся условия, ведут себя по-прежнему. Они небрежно относятся к своим обязанностям, занимаются сплетнями, доношением, стяжательством и безразличны к судьбе нуждающихся. Гоголевские чиновники и обыватели становятся обладателями Лабардана, огромной рыбы – символа материальных благ, которыми они не желают делиться с неимущими и несчастными соотечественниками. Однако в конце пьесы Горянского зло, воплощенное в образах «ненасытных пожирателей Лабардана», терпит поражение и торжествует добро и справедливость. Ревизор объявляет свое решение: право возвращения на родину предоставляется бедным, но честным русским эмигрантам, обойденным при разделе Лабардана, «всем тем, кто друг в друге любил Россию» (Горянский 1959б: 89). Среди них оказываются бедный Помешанный, «оскорбленный и безнадежный капитан Борода, дочь Сквозник-Дмухановского, Марья Антоновна, которая, правда, уже с ошибками говорит по-русски, но думает о России, о Пушкине, о возвращении на родину, а также искренне влюбленный в нее молодой Художник. Вслед затем следует гневный приговор группе Сквозник-Дмухановского:

[...] покиньте общество живых и обыкновенных. Вам даруется бессмертие в презрении и позоре. Обретайтесь в скуке ваших низменных вождельней,

---

<sup>6</sup> Обе пьесы ставились труппой Русского литературно-художественного общества в Белграде (см. об этом: Косик 2010: 161, 167).

неразрывно связанные между собой и вечно повторяющие свою недостойную жизнь. Да будет она вашим Адом (Горянский 1959б: 89–90).

Эта финальная, весьма эффектная и мастерски прописанная сцена в пьесе Горянского сопровождается авторской ремаркой:

Справа и слева на заднем плане появляются гоголевские жандармы. Они растягивают занавес на задней стене, обнаружив как бы обложку книги, на которой написано «Ревизор». В книге небольшая дверь, куда направляется и входит Хлестаков с неразлучным Осипом. За ними униженно и согбенно следуют: Земляника, Хлопов, Ляпкин-Тяпкин, Шпекин, Бобчинский и Добчинский. Последним – Сквозник-Двухановский, влекущий за собой Анну Андреевну (Горянский 1959б: 90).

Главной жанровой разновидностью комедии в драматургии первой волны эмиграции оказалась все же не сатирическая, а трагикомическая ее версия, связанная преимущественно с судьбой русских беженцев на чужбине. Характерной ее особенностью было идущее от Чехова смещение комического и драматического, которое у отдельных авторов осуществлялось по-разному. Так, например, в пьесе Ильи Сургучева «Реки Вавилонские» (1922) драматическое начало, связанное с трудным положением беженцев в одном из лагерей близ Константинополя, явно доминирует. Драма героев здесь сравнивается с ситуацией библейских грешников, изгнанных из рая, а также с положением древних строителей Вавилонской башни, которым «Бог [...] смешал языки» (Сургучев 1922: 3, 5, 20–21). Причем драматическое положение русских эмигрантов представлено не только в бытовом, но и духовном плане. Они чувствуют себя «изгоями», людьми выбитыми из привычной жизненной колеи, мучительно ищущими ответа на вопросы о причинах выпавшего на их долю бедствия. Однако драматизм персонажей пьесы, четко обозначенный в ее начале, а также в трагическом финале, где самоубийством кончит жизнь один из героев, не ведет к отчаянию. Несмотря на суровые испытания, персонажи пьесы сохраняют чувство юмора, который в форме шуточных и иронических замечаний, ёрнических диалогов-пререканий (например, между Прокурором и его Помощником) разряжает напряженную атмосферу многих ситуаций, позволяя героям Сургучева не пасть духом, сохранить надежду на будущее и начать новую жизнь на чужбине.

Несколько иначе представляется сочетание комического и драматического в пьесе Марка Алданова «Линия Брунгильды» (1937). Как и в произведении Сургучева, на первом ее плане изображена драматическая судьба русских беженцев. В данном случае это актеры провинциальной оперетты, которые пытаются быть в стороне от политических событий времени. В 1918 году они бегут из Петрограда в занятый немцами небольшой украинский городок, где намереваются продолжить свою театральную деятельность, но история в виде неожиданного стечения обстоятельств вмешивается в личные дела персонажей, подвергая их жизненные позиции нравственно-психологическому испытанию. В условиях, когда „идет страшная революция, гибнут великие империи, рушатся целые миры” (Алданов 1938:

98)<sup>7</sup>, им приходится нарушать старые представления о морали и долге, воплощенные писателем в аллегорическом образе линии Брунгильды, смысл которого сводится к следующему:

У каждого свой рок. И своя линия Брунгильды ... В душе у каждого порядочного человека должна быть линия Брунгильды: то, чего он не уступит, не отдаст, не продаст ни за что, никогда, никому... Это подлинная правда человека (Алданов 1938: 121).

В пьесе Алданова комическое тесно соседствует с драматическим. Динамическое, сенсационное развитие сюжета, содержащего неожиданные повороты действия, сопрягается в ней с острыми репликами-поединками персонажей, в которых смешное чередуется и смешивается с серьезным. Финал же произведения, в отличие от комедии Сургучева, окрашен в пессимистические тона. Мечты героев о счастье и славе не сбылись. Оказывается, что лучшим периодом в их жизни было прошлое, несмотря на выпавшие на их долю испытания и исторические потрясения. Вспоминая об этом в Париже 18 лет спустя, персонажи пьесы с грустью утверждают: «Хорошее было время!» (Алданов 1938: 189).

Подобное взаимопроникновение комического и драматического начал наблюдается также в пьесах Андрея Ренникова («Тамо далеко», 1922; «Беженцы всех стран», 1925; «Сказка жизни», 1931), Тэффи («Момент судьбы», 1937; «Старинный романс», 1938; «Ничего подобного», 1939), Всеволода Хомецкого («Эмигрант Бунчук», «Крылья Федора Ивановича», «Вилла вдовы Туляковой», «Витамин Х»), которые как произведения Сургучева и Алданова, можно с некоторыми оговорками причислить к жанру трагикомедии. Юмор, как правило, в них преобладает, и хотя содержит примесь грусти, горькой иронии, не превращается в сатиру или пародию. Он сдерживается художественным чутьем авторов, которые неоднократно подтрунивают над своими персонажами, высмеивают недостатки, но в основном с пониманием и сочувствием относятся к их беженской судьбе.

Особую разновидность комедийного жанра в драматургии русского зарубежья представляли собой условные фарсовые пьесы Николая Евреинова (1879–1953), восходящие к традиции народного площадного театра и итальянской комедии дель арте. Их главные жанрово-стилевые признаки – игровое начало, тенденция к иллюзии, мистификации, красочность форм и средств художественного выражения – определились уже в ранней пьесе драматурга «Красивый деспот» (1905), где он впервые воплотил свою идею «театрализации жизни», преобразования ее в что-то необыкновенное, праздничное по законам сценического искусства<sup>8</sup>. Главный герой произведения, разочаровавшись в городской цивилизации XX века, обосновывается в деревне и устраивает свою жизнь в усадьбе по образцу русских помещиков начала XIX века, которая кажется ему красивее и ярче, чем настоящая действительность.

<sup>7</sup> Далее текст цитируется по этому изданию.

<sup>8</sup> Эту мысль Евреинов позже развивал в своих теоретических трудах «Апология театральности» (1908), «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915–1917). Подробнее об этом см.: Семкин 1997; 2000; 2003; Джурова 2007; 2010.

Самым репрезентативным образцом комедии этого типа в творчестве Евреинова доэмигрантского периода была пьеса «Самое главное» (1921), в которой идея театрализации быта выразилась наиболее последовательно и полно. Авторским «Я» здесь является Параклет, выступающий в масках старухи-гадалки, доктора Фреголи, дельца Шмита, Монаха и Арлекина, устами которого Евреинов утверждает:

Я только рядом с официальным театром, как лабораторией иллюзий, ратую и за театр неофициальный, как за рынок сбыта этих иллюзий, театр, еще больше нуждающийся в реформах по организации, ибо он – сама Жизнь, Жизнь, где иллюзия нужна не меньше, чем на этих подмостках, и где, раз мы не в силах дать счастье обездоленным, мы должны дать хотя б его иллюзию. Это самое главное. [...] Всем сердцем верю в миссию актера, сходящего с этих подмостков в крошечную тьму жизни во всеоружии своего искусства! Ибо мое искреннее убеждение, что мир спасется чрез актера и его волшебное искусство (Евреинов 2019а).

Параклет в «Самом главном» не только декларирует еврейновскую идею, близкую мысли Федора Достоевского о красоте, но и претворяет ее в жизнь. Проникнутый гуманными и благородными чувствами, он стремится помочь обездоленным, несчастным жильцам провинциального пансионата обрести душевное равновесие и смысл жизни. С этой целью он приглашает профессиональных актеров, подселяет их к обитателям пансионата и просит применить свои умения в реальной жизни: актера на роли любовников разыграть человека влюбленного в жалкую некрасивую девушку; танцовщицу-босоножку – увлечь собой студента, думающего о самоубийстве; комика – озарить тусклую будничную жизнь весельем и радостью. И замысел Параклета приносит ожидаемые результаты: посредством театральной игры, мистификации ему удается преобразить жалкое существование этих неудачников в праздник. Пьеса завершается веселым балом-маскарадом в духе комедии дель арте, в котором принимают участие и актеры, и зрители.

Идея театрализации жизни пронизывает и комедии Евреинова, написанные в эмиграции, но там она обретает негативные коннотации, становится средоточием чего-то абсурдного, жестокого, порочного. Наряду с этим изменяется поэтика еврейновских комедий. В них усиливается роль драматического начала, а также сатиры, мрачнее становится колорит. Эти новации заметны уже в «Корабле праведных» (1924), последней пьесе Евреинова, написанной в России. Представленная в ней ситуация отчасти напоминает сюжет «Самого главного», но несмотря на это, обе пьесы существенно различаются: яркая карнавальность «Самого главного» резко контрастирует с мрачной тональностью «Корабля праведных» (Семкин 2000: 118). Герои «Корабля праведных» – «компания хороших людей, то есть тех, кто изжил в себе звериные инстинкты», кто отчаялся «в борьбе с теми, кто еще не изжил их совсем» (Евреинов 2007а: 131), – разочаровавшиеся в реальной жизни, отправляются в морское путешествие на корабле «Анахорет», чтобы построить новое государство, создать усовершенствованное общество, основанное на всеобщем благополучии, доверии и взаимопонимании. В практике оказывается, что их благие намерения – это

лишь притворство, маска, под которой скрываются негативные человеческие инстинкты. Год спустя они вырываются на свободу, порождая разгул агрессии и хаоса, в результате чего коммуна «праведников» распадается, оказывается фикцией. В финале пьесы жители «Анахорета» покидают корабль, оставляя на нем артистку Анну Рэвинг и музыканта Исаю – инициаторов постройки идеального государства, утопические планы которых полностью рушатся.

В комедии «Корабль праведных» чувствуется скептическое отношение Евреинова к переменам, происходившим в послереволюционной России. В ней также можно усмотреть подспудный спор с «Мистерией-буфф» Владимира Маяковского, с его апологией революции, а также явную сатиру на большевистские концепции переустройства общества, которые Евреинов воспринимает как противоестественные, вредные для человека. Одновременно он полемизирует и с самим собой, со своей теорией театрализации жизни, разочаровавшись в ее возможностях положительного воздействия на реальную действительность.

В следующей комедии «Театр вечной войны» (1928), написанной Евреиновым уже в эмиграции, театрализация жизни переосмысливается как «инструмент достижения корыстных эгоистических целей» (Джурова 2010: 43). Персонажи пьесы, собственные имена которых в большинстве заменяются социальной функцией (Адвокат, Князь, Полковник, Проповедник, Сенатор, Учитель музыки, Фабрикант, Художник), только на первый взгляд кажутся честными благородными людьми. На самом деле все они обманывают, играют роли, направленные на достижение любовных или финансовых интересов. В финале комедии выясняется, что Художник стремится к славе, «чтобы легче побеждать женские сердца, так как для „знаменитости” это ничего не стоит» (Евреинов 2007б: 271). Персонаж, играющий роль благородного князя-эмигранта, выпрашивающего деньги, проявляет свое пролетарское мировоззрение, а Учитель музыки, казавшийся скромным молодым человеком, оказывается профессиональным актером и сыном известного банкира.

Герои комедии «Любовь под микроскопом» (1931), в которой ощущается сатира на распространенную в советской России 1920-х годов «теорию стакана воды»<sup>9</sup>, отвергают любовь, которую считают «романтической чепухой», предрассудком старых времен. Высмеивая поведение классических любовников, они пытаются подчинить свои интимные чувства контролю разума, но эти стремления оказываются тщетными. Чувства берут верх над рассудком. Убеждается в этом на собственном примере бывший апологет рационализма - профессор Фор, который в конце пьесы предлагает тост «за необыкновенную Силу, (...) которая зовется Любовью» (Евреинов 2019б).

В пьесе «Чему нет имени («Бедной девочке снилось»), написанной в 1931 году, реальные события российской истории (первая мировая война, большевистский переворот 1917 года, Гражданская война, репрессии 1930-х гг., Вторая мировая война), переосмысливаются как абсурд, кошмарные сновидения, которые по ночам

---

<sup>9</sup> Её суть «заключалась в отрицании любви и сведении отношений между мужчиной и женщиной к инстинктивной сексуальной потребности, которая должна находить удовлетворение без всяких „условностей”, так же просто, как утоление жажды...» (ср. Жарков 2019, см. также: Бобринёв 2019; Жвания 2019).

мерещатся в сознании персонажей. А в фарсовой комедии «Шаги Немезиды», созданной Евреиновым в 1939 году под впечатлением событий «большого террора», театрализация жизни обретает страшные фантазмагорические формы. В ней советская Россия предстает как грандиозный дьявольский театр, где все власть имущие, начиная от Сталина, Бухарина, Вышинского, Зиновьева, Каменева и Радека, притворяются, играют роли, прячут под масками слуг народа свои личные эгоистические стремления и цели. Здесь царствует удручающая атмосфера подозрительности, страха, доносов и репрессий, появляется демоническая, фантастически-зловещая фигура Сталина, а из радио слышатся жесткие, наполненные демагогической риторикой передачи о новых государственных преступниках, об энергичной поступи шагов советской Немезиды, а также угрозы-предсказания скорой расправы «с явными и тайными врагами [...] отечества» (Евреинов 1956: 80).

Типологическое родство с комедиями Евреинова наблюдается в пьесах Владимира Набокова «Событие» и «Изобретение Вальса», изданных в 1938 году в Париже. В них явно ощутима связь с еврейновской идеей театрализации, трактовкой искусства как игры, «восхитительного обмана», которые оказались особенно близки и Набокову<sup>10</sup>, а также с достижениями западноевропейских модернистов, в частности Артура Шницлера<sup>11</sup> и Артура Арто<sup>12</sup>, драматургический опыт которых наиболее соответствовал его художественному темпераменту. Творчески смешивая комическое с трагическим, прошлое с настоящим, сон с явью, искренность с обманом, Набоков придал своим пьесам жанровые признаки трагифарса, построенного по правилам иронически-пародийной игры с читателем, которая проявляется во всех пластах текста обеих пьес.

Игру с читателем Набоков затевает уже в названии своих пьес. Название первой из них предвещает какое-то важное событие, представления которого читатель ожидает в тексте, но оно, как оказывается, не происходит, а лишь мерещится в воображении персонажей. Заглавие второй ассоциируется с танцем, но в действительности это фамилия главного героя. Следовательно заглавия пьес – это художественный трюк, имеющий своей целью удивить и озадачить читателя, ввести его в заблуждение, заставить задуматься над смыслом авторской головоломки.

Игровое начало особенно ярко проявляется в конструкции обеих пьес, в которых Набоков использует целый арсенал всякого рода приемов

---

<sup>10</sup> С театральными взглядами и режиссерской практикой Евреинова Набоков познакомился еще в Петербурге. Известно, что он был на спектакле под заглавием «Ревизор», поставленном Евреиновым в театре «Кривое зеркало» в сезон 1912/13 года (см. об этом: Бойд 2001: 126). В эмиграции Набоков не переставал интересоваться его творчеством. Так в 1927 году он сыграл самого Евреинова в шуточном суде над его пьесой, выступая в роли защитника авторской идеи театрализации жизни (ср. А.А. 1927).

<sup>11</sup> Пребывая в 1918 году в Крыму, Набоков принял участие в любительском спектакле по пьесе Шницлера «Liebelel, шедшей под заглавием «Забава», в которой сыграл роль героя обреченного в итоге любовных недоразумений погибнуть на дуэли. Набоков мог знать и другие пьесы австрийского писателя, которые к началу XX века пользовались большим успехом в России. Так, например, нельзя исключить, что он знал шницлеровскую пьесу «Покрывало Беатрисы», которая в дореволюционной России ставилась В. Мейерхольдом (1910) и А. Таировым (1916). Набоков мог ее посмотреть также осенью 1922 года в Берлине, где под заглавием «Покрывало Пьеретты» ставилась эмигрантским театром «Кикимора» (см. об этом: Böhmig 1990: 139–141).

<sup>12</sup> О творческих параллелях между Набоковым и Арто см.: Стрельникова 2016.



и хитросплетений, значительно осложняющих восприятие текста. Действие в «Событии» начинается сообщением об освобождении из тюрьмы некоего Барбашина, бывшего возлюбленного Любови Трощейкиной, главной героини пьесы. Шесть лет тому назад он пытался ее застрелить за измену, как и своего соперника, художника Алексея Трощейкина, а также угрожал, что рассчитается с ними по истечению срока наказания. Известие об освобождении Барбашина создает тревожную атмосферу в квартире Трощейкина и заодно возбуждает любопытство читателя, ожидающего сенсационного развития действия, но эти надежды не сбываются. Наметив интересную сюжетную линию, Набоков преподносит читателю неожиданный сюрприз. Он вводит фарсовые любовные треугольники (Трощейкин-Люба-Барбашин, Трощейкин-Люба-Ревшин), пародийную сцену чествования юбилея Опояшиной, повторяющиеся мотивы (умершего сына, сна, зеркала, мячей) и детали (записка, пистолет), которые не имеют непосредственного влияния на ход событий. Они являются приемами игровой стратегии писателя, хитроумными ловушками-тупиками, в которые он стремится поймать читателя, направить его воображение ложными путями. Таким же поддельным ходом Набокова оказывается история Барбашина, который существует лишь вне сцены, и даже не пытается вмешиваться в судьбу Трощейкиных. В финале пьесы узнаем, что он вообще покидает город, где они живут, и отправляется за границу.

Похоже в общих чертах представляется и сюжетная схема пьесы Набокова «Изобретение Вальса». К военному министру анонимной страны является лицо, назвавшее себя Сальватором Вальсом, и предлагает свое изобретение – телемор, способный производить мощные взрывы на любом расстоянии, уничтожая города, страны, а даже материки. Министр и его секретарь принимают посетителя за сумасшедшего и заставляют уйти из кабинета. Сразу же после этого действие из реального плана переключается в мир вымысла, жуткой фантазмагии Вальса, которая и составляет сюжетную основу произведения. Причудливые события, возникшие в большом воображении героя, развиваются стремительно и шокируют читателя разрушительными эффектами действия телемора: на глазах у потрясенных людей взлетает в воздух близлежащая гора, затем происходят более отдаленные взрывы. Вальс отказывается продать свое изобретение. Он заявляет, что озабочен благом человечества и поэтому требует для себя авторитарной власти в государстве. Став же диктатором, Вальс забывает об обещаниях и заботится лишь о своем личном благополучии (строит новый дворец, заводит гарем). В конце третьего акта пьесы в бредовое видение героя начинают проникать обрывки яви и действие возвращается к изначальной сцене посещения Вальсом военного министра. Только теперь читатель воочию убеждается, что представленная в пьесе история телемора не имеет ничего общего с действительностью. Это авторский вымысел, миф, имеющий своей целью игру с читателем.

Принципам литературной игры с читателем в обеих пьесах Набокова подчинена и система действующих лиц, а также техника их создания. Писатель, как известно, утверждал, что герои полностью подчинены его воле и каждый из них „идет по тому пути”, который для него наметил он сам (Набоков 1989: 415). В связи с этим в «Событии», «Изобретении Вальса», как впрочем и во многих других произведениях

писателя, они в большинстве своем ведут себя как шахматные фигуры или кукольные игрушки на сцене искусно управляемого автором фарсового спектакля.

Одним из наиболее существенных приемов игровой поэтики Набокова в «Событии», как и в «Изобретении Вальса» являются многочисленные реминисценции в форме юмористически переосмысленных цитат, всякого рода подделок и перифраз, пародирующих сюжеты, мотивы и стиль произведений других авторов, а в первую очередь комедии Гоголя «Ревизор» и драматургии Чехова (Голстой 1989; Кодзис 2000б: 157–159; Адаменко 2017).

Представленные наблюдения позволяют утверждать, что жанровый спектр русской драматургии первой волны эмиграции отличался богатством и разнообразием. В ней были широко представлены как малые, так и полнометражные формы сценического искусства, в которых писатели-эмигранты развивали в основном традицию отечественного театра, переосмысливая опыт классиков, а также творчески осваивая опыт символистов и Антона Чехова. В отдельных случаях, как, например, в пьесах Николая Евреинова и Владимира Набокова, их творческие искания соприкасались с новаторскими тенденциями западноевропейского сценического искусства, в частности с экспериментальными опытами Луиджи Пиранделло, театром Артура Арто и драмой «театра абсурда». В целом можно говорить о значительном вкладе драматургии первой волны эмиграции в жанрово-стилевую палитру русского сценического искусства.

#### **Источники:**

- Агнивцев Н., 1923, *Пьесы*. Берлин.
- Алданов М., 1938, *Линия Брунгильды*, [в:] Алданов М., *Бельведерский торс*, «Русские записки», Париж.
- Арцыбашев М., 2006, *Дьявол*, [в:] Арцыбашев М., *Записки писателя. Дьявол. Современники о М. П. Арцыбашеве*, Москва.
- Горянский В., 1959а, *Лабардан. Комедия в 6-ти картинах*, «Возрождение» № 94.
- Горянский В., 1959б, *Лабардан. Комедия в 6-ти картинах*, «Возрождение» № 95.
- Евреинов Н., 1956, *Шаги Немезиды («Я другой такой страны не знаю...»)*. *Драматическая хроника в 6-ти картинах из партийной жизни в СССР (1936-1938)*, Париж.
- Евреинов Н., 2007а, *Корабль праведных*, [в:] Евреинов Н., *Двойной театр*, Москва.
- Евреинов Н., 2007б, *Театр вечной войны*, [в:] Евреинов Н., *Двойной театр*, Москва.
- Евреинов Н., 2019а, *Самое главное. Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях*, [az.lib.ru/ewreino\\_w\\_n\\_/text\\_samoe\\_glavnoe.shtml](http://az.lib.ru/ewreino_w_n_/text_samoe_glavnoe.shtml) [10.11.2019].
- Евреинов Н., 2019б, *Любовь под микроскопом. Комедия в 3-х действиях и 6-ти картинах*, [http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz\\_3#\\_Тoc223751308](http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3#_Тoc223751308), [06.02.2019].
- Жарков В., 2019, *Теория стакана воды*, <https://dystopia.me/teoriya-stakana-vody> [22.12.2019].

- Корвин-Пиотровский В., 1969а, *Король*, [в:] Корвин-Пиотровский В., *Поздний гость. Стихи, поэмы, драматические поэмы в двух томах*, Т. 2, *Поэмы, драматические поэмы*, Вашингтон.
- Корвин-Пиотровский В., 1969б, *Смерть Дон Жуана*, [в:] Корвин-Пиотровский В., *Поздний гость. Стихи, поэмы, драматические поэмы в двух томах*, Т. 2, *Поэмы, драматические поэмы*, Вашингтон.
- Корвин-Пиотровский В., 1969в, *Ночь*, [в:] Корвин-Пиотровский В., *Поздний гость. Стихи, поэмы, драматические поэмы в двух томах*, Т. 2, *Поэмы, драматические поэмы*, Вашингтон.
- Набоков В., 1989, *Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе. Интервью. Рецензии*, Москва.
- Откровение 1983, *Откровение святого Иоанна Богослова*, [в:] *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*, Брюссель.
- Ренников А., 1924, *Маленький фельетон*, «Новое время», Белград, 18 января 1924.
- Северянин И., 1922, *Плимутрок. Комедия-сатира в одном акте*, [в:] *Via Sacra*, Юрьев-Тарту Юрьев-Тарту.
- Сургучев И., 1922, *Реки Вавилонские*, «Современные записки» № XI.
- Шимкин Н., 1939, *Освященная неправда: любовь и преступления царя Давида*, Нью-Йорк.

#### Литература:

- А.А., 1927, *Набоков (Сирин) играет Н.Н. Набокова*, «Русская мысль» 29 декабря 192.
- Адаменко И., 2017, *К вопросу о «подлинности» в драматургии В. Набокова*, <http://www/levlivshits.org/index/php/materials/doklady/144-2010-10-13-08-24-58.html> [03.12.2017].
- Аникст А., 1974, *Шекспир. Ремесло драматурга*, Москва.
- Анненков П., 1984, *Материалы для библиографии Александра Сергеевича Пушкина*, Москва.
- Антокольский П., 1988, *Театр Марины Цветаевой*, [в:] *Марина Цветаева. Театр*. Москва, с. 17-18.
- Бельговский К., 1922, *Победа русского смеха*, «Русь», София, 10 июля 1922.
- Бобринёв К., Гостев Ф., Корышев А., 2019, *Изменения в семейно-брачных отношениях, теории «свободной любви» в Советской России в 1920-е гг.*, <https://cyberleninka.ru/article/n/izmeneniya-v-semeyno-brachnyh-otnosheniyah-teorii-svobodnoy-lyubvi-v-sovetskoj-rossii-v-1920-e-gg/viewer> [21.12.2019].
- Бойд Б., 2001, *Владимир Набоков. Русские годы*, Москва-Санкт-Петербург.
- В.Т., 1924, *Вечер Аркадия Аверченко*, «Руль», Берлин, 4 мая 1924
- Вислова А., 2000, *«Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX вв.*, Москва.
- Гильманов В., Копцев И., 2015, *«Зона Фауста» в творчестве Гёте и Пушкина*, «Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта» Вып. 8.
- Гуревич П., 2015, *Три взгляда на пушкинскую трагедию*, «Litera» № 1, [http://e-notabene.ru/fil/article\\_15775.html](http://e-notabene.ru/fil/article_15775.html) [28.08.2018].

- Данилевский Р., 2018, *Гёте*, [в:] *Пушкин. Исследования и материалы*, Т. XVIII/XIX. *Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии»*, Рак В. (ред.), <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj-0991.htm> [03.09.18].
- Джурова Т., 2007, *Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова*, автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед., Санкт-Петербург.
- Джурова Т., 2010, *Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова*, Санкт-Петербург.
- Емельянова Т., 1998, *Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века (Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е.Ю. Кузьмина-Караваева)*, автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук, Москва.
- Жвания Д., 2019, *Советская Россия – родина сексуальной революции*, <https://www.sensusnovus.ru/analytics/2013/03/02/15839.html> [21.12.2019].
- Калашников С., 2005, *Заветный дар любви или яд Изоры? (Об автобиографическом аспекте пушкинского «Моцарта и Сальери»)*, «Вестник ВолГУ», Серия 8, Вып. 4, с. 6–13.
- Кодзис Б., 1999, *Драматический театр «русского» Парижа 20-30-х годов*, [в:] *История и современность в русской литературе*, Prus K. (red.), Rzeszów, с. 101–116.
- Кодзис Б., 2000а, *Театральная деятельность Аркадия Аверченко* [в:] *O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej*. Studia Rossica X, Skrunda W. (red.), Warszawa, с. 9–18.
- Кодзис Б., 2000б, *Драматургия Владимира Набокова*, [в:] *Puszkiniana. Literatura rosyjska dawna i nowa. Leksyka i leksykografia. Paremiologia i paremiografia*, Studia Rossica XI, Skrunda W., Zmarzer W. (red.), Warszawa, с. 149–161.
- Кодзис Б., 2003, *Театральная жизнь «русского» Берлина 20-х годов*, [в:] *Literatura rosyjska na rozdrożach dwudziestego wieku*, Studia Rossica XII, Skrunda W. (red.), Warszawa, с. 77–90.
- Кодзис Б., 2006а, *Театральная жизнь русской эмиграции в период между двумя мировыми войнами*, [в:] *История и современность IV*, Prus K. (red.), Rzeszów, с. 106–122.
- Кодзис Б., 2006б, *Театры драмы и комедии русского зарубежья в межвоенные годы*, [в:] *Studia i Szkice Slawistyczne VII*, Kodzis B. (red.), Opole, с. 69–82.
- Кодзис Б., 2006в, *Театры миниатюр «первой волны» русской эмиграции*, [в:] *Droga ku wzajemności*, Timoszuk M., Chaustowicz M. (red.), Warszawa, с. 152–160.
- Косик В., 2010, *Русские краски на болгарской палитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва.
- Литвинов Р., 2018, *Мифологический подтекст у Цветаевой*, [http://samlib.ru/l/litwinow\\_r\\_l/tsvetaeva.shtml](http://samlib.ru/l/litwinow_r_l/tsvetaeva.shtml) [26.10.2018].
- Офросимов Ю., 1966, *Памяти поэта*, «Новый Журнал» № 84.
- О[фросимов] Ю., 1922, «Новая русская книга» № 9, с. 18–19.
- Раскина Е., 2017, *Драматургия Н.А. Оцупа в контексте идеологии акмеизма и персонализма*, [в:] *Литературное зарубежье как культурный феномен. Сборник научных трудов*, Жулькова К., Петрова Т. (ред.), Москва, с. 38–46.

- Семкин А., 1997, *Николай Евреинов и его «Театр для себя»*, «Дежа Vu. Вестник Русского христианского гуманитарного института» № 1, Санкт-Петербург, с. 56–66.
- Семкин А., 2000, *Театральная теория Н.Н. Евреинова*, автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед., Санкт-Петербург.
- Семкин А., 2003, *Театральная теория Н.Н. Евреинова в философском и культурологическом контексте XX века. Шесть театров Н.Н. Евреинова*, «Петербургские заметки о театре», с. 91–111.
- Стрельникова Л., 2016, *Концепция модернистского театра как парадигма игровой поэтики В. Набокова*, «Гуманитарные научные исследования» № 6, <http://human.snauka.ru/2016/06/15836> [26.03.2019].
- Толстой И., 1989, *Преодоление стены*, «Звезда» № 7.
- Топоров А., 1985, *Подарок Гете Пушкину*, [в:] Топоров А., *Мозаика*, Киев.
- Цымборская-Лебода М., 2018, *О поэтике русской символистской мистерии*, <http://hdl.handle.net/11222.digilib/132275> [11.10.2018].
- Цымбурский В., 2018, *От «Моцарта и Сальери» к «Черному человеку». Есенин и Сальери*, <http://russ.ru/pole/Ot-Mocarta-i-Saleri-k-CHernomu-cheloveku> [28.08.2018].
- Böhmig M., 1990, *Das Russische Theater in Berlin 1919-1931*, München.
- Laszczak W., 2015, *Twórczość misteryjna Jelizawiey Skobcowej*, [в:] *Słowianie na emigracji: Literatura – Kultura – Język*, Kodzis B., Giej M. (red.), Opole-Racibórz, с. 269–279.
- Skrunda W., 1996, *Michał Arcybaszew o utraconych złudzeniach Fausta («Diabeł, tragifarsa wierszem»)*, [в:] *Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia. Materiały konferencji naukowej (9-10 listopada 1995 r.)*, Studia Rossica III, Skrunda W., Zmarzer W. (red.), Warszawa, с. 35–68.
- von Propper, M., 1951, *Goethe und Puschkin – Wahrheit und Legende* [in:] *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*. 2 Bd. Weimar, S. 218-259.

#### Sources:

- Agnitvsev N., 1923, *P'yesy*, Berlin.
- Aldanov M., 1938, *Liniya Brungil'dy*, [v:] Aldanov M., *Bel'vederskiy tors*, «Russkiye zapiski», Parizh.
- Artsybashev M., 2006, *D'yavol*, [v:] Artsybashev M., *Zapiski pisatelya. D'yavol. Sovremenniki o M. P. Artsybasheve*, Moskva.
- Goryanskiy V., 1959a, *Labardan. Komediya v 6-ti kartinakh*, «Vozrozhdeniye» № 94.
- Goryanskiy V., 1959b, *Labardan. Komediya v 6-ti kartinakh*, «Vozrozhdeniye» № 95.
- Korvin-Piotrovskiy V., 1969a, *Korol'*, [in:] Korvin-Piotrovskiy V., *Pozdnyy gost'. Stikhi, poemy, dramaticheskiye poemy v dvukh tomakh*, T. 2, *Poemy, dramaticheskiye poemy*, Washington.

- Korvin-Piotrovskiy V., 1969b, *Smert' Don Zhuana*, [v:] Korvin-Piotrovskiy V., *Pozdnyy gost'. Stikhi, poemy, dramaticheskiye poemy v dvukh tomakh*, T. 2, *Poemy, dramaticheskiye poemy*, Vashington.
- Korvin-Piotrovskiy V., 1969v, *Noch'*, [in:] Korvin-Piotrovskiy V., *Pozdnyy gost'. Stikhi, poemy, dramaticheskiye poemy v dvukh tomakh*, T. 2, *Poemy, dramaticheskiye poemy*, Vashington.
- Nabokov V., 1989, *Rasskazy. Priglasheniye na kazn'. Roman. Esse. Interv'yu. Retsenzii*, Moskva.
- Otkroveniye 1983, *Otkroveniye svyatogo Ioanna Bogoslova*, [in:] *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta*, Bryussel'.
- Rennikov A., 1924, *Malen'kiy fel'yeton*, «Novoye vremya», Belgrad, 18 yanvarya 1924.
- Severyanin I., 1922, *Plimutrok. Komediya-satira v odnom akte*, [in:] *Via Sacra*, Yur'yev-Tartu.
- Shimkin N., 1939, *Osvyashchennaya nepravda: lyubov' i prestupleniya tsarya Davida*, N'yu-York.
- Surguchev I., 1922, *Reki Vavilonskiye*, «Sovremennyye zapiski» № XI.
- Yevreinov N., 1956, *Shagi Nemezidy («Ya drugoy takoy strany ne znayu...»)*. *Dramaticheskaya khronika v 6-ti kartinakh iz partiynoy zhizni v SSSR (1936-1938)*, Parizh.
- Yevreinov N., 2007a, *Korabl' pravednykh*, [v:] Yevreinov N., *Dvoynoy teatr*, Moskva.
- Yevreinov N., 2007b, *Teatr vechnoy voyny*, [v:] Yevreinov N., *Dvoynoy teatr*, Moskva.
- Yevreinov N., 2019a, *Samoye glavnoye. Dlya kogo komediya, a dlya kogo i drama, v 4-kh deystviyakh*, az.lib.ru/ewreinow\_n\_/text\_samoe\_glavnoe.shtml [10.11.2019].
- Yevreinov N., 2019b, *Lyubov' pod mikroskopom. Komediya v 3-kh deystviyakh i 6-ti kartinakh*, [http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz\\_3#\\_Toc223751308](http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3#_Toc223751308) [06.02.2019].
- Zharkov V., 2019, *Teoriya stakana vody*, <https://dystopia.me/teoriya-stakana-vody> [22.12.2019].

## References:

- A.A., 1927, *Nabokov (Sirin) igrayet N.N. Nabokova*, «Russkaya mysl'» 29 dekabrya 1927.
- Adamenko I., 2017, *K voprosu o «podlinnosti» v dramaturgii V. Nabokova*, <http://www/levlivshits.org/index/php/materials/doklady/144-2010-10-13-08-24-58.html> [03.12.2017].
- Anikst A., 1974, *Shekspir. Remeslo dramaturga*, Moskva.
- Annenkov P., 1984, *Materialy dlya bibliografii Aleksandra Sergeevich Pushkina*, Moskva.
- Antokol'skiy P., 1988, *Teatr Mariny Tsvetayevoy*, [v:] *Marina Tsvetayeva. Teatr*, Moskva.
- Bel'govskiy K., 1922, *Pobeda russkogo smekha*, «Rus'», Sofiya, 10 iyulya 1922.
- Bobrinëv K., Gostev F., Koryshev A., 2019, *Izmeneniya v semeyno-brachnykh otnosheniyakh, teorii «svobodnoy lyubvi» v Sovetskoy Rossii v 1920-e gg.*, <https://cyberleninka.ru/article/n/izmeneniya-v-semeyno-brachnykh-otnosheniyah-teorii-svobodnoy-lyubvi-v-sovetskoy-rossii-v-1920-e-gg/viewer> [21.12.2019].
- Böhmig M., 1990, *Das Russische Theater in Berlin 1919-1931*, München.

- Boyd B., 2001, *Vladimir Nabokov. Russkiye gody*, Moskva-Sankt-Peterburg.
- Danilevskiy R., 2018, *Gëte*, [in:] *Pushkin. Issledovaniya i materialy*, Vol. XVIII/XIX. *Pushkin i mirovaya literatura. Materialy k «Pushkinskoy entsiklopedii»*, Rak V. (ed.), <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj-0991.htm> [03.09.18].
- Dzhurova T., 2007, *Kontsepsiya teatral'nosti v tvorchestve N.N. Yevreinova*, avtoref. diss. na soisk. uch. step. kand. iskusstvoved., Sankt-Peterburg.
- Dzhurova T., 2010, *Kontsepsiya teatral'nosti v tvorchestve N.N. Yevreinova*, Sankt-Peterburg.
- Gil'manov V., Koptsev I., 2015, «Zona Fausta» v tvorchestve Gëte i Pushkina, «Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta» Vyp. 8.
- Gurevich P., 2015, *Tri vzglyada na pushkinskuyu tragediyu*, «Litera» № 1, [http://e-notabene.ru/fil/article\\_15775.html](http://e-notabene.ru/fil/article_15775.html) [28.08.2018].
- Kalashnikov S., 2005, *Zavetnyy dar lyubvi ili yad Izory? (Ob avtobiograficheskom aspekte pushkinskogo «Motsarta i Sal'yeri»*, «Vestnik VoLGU», Seriya 8, Vyp. 4, pp. 6–13.
- Kodzis B., 1999, *Dramaticheskyy teatr «russkogo» Parizha 20-30-kh godov*, [in:] *Istoriya i sovremennost' v russkoy literature*, Prus K. (red.), Rzeszów, pp. 101–116.
- Kodzis B., 2000a, *Teatral'naya deyatel'nost' Arkadiya Averchenko* [in:] *O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej*, Studia Rossica X, Skruna W. (ed.), Warszawa, pp. 9–18.
- Kodzis B., 2000b, *Dramaturgiya Vladimira Nabokova*, [in:] *Puszkiniana. Literatura rosyjska dawna i nowa. Leksyka i leksykografia. Paremiologia i paremiografia*, Studia Rossica XI, Skruna W., Zmarzer W. (eds.), Warszawa, pp. 149–161.
- Kodzis B., 2003, *Teatral'naya zhizn' «russkogo» Berlina 20-kh godov*, [in:] *Literatura rosyjska na rozdrożach dwudziestego wieku*, Studia Rossica XII, Skruna W. (ed.), Warszawa, pp. 77–90.
- Kodzis B., 2006a, *Teatral'naya zhizn' russkoy emigratsii v period mezhdu dvumya mirovymi voynami*, [in:] *Istoriya i sovremennost' IV*, Prus K. (ed.), Rzeszów, pp. 106–122.
- Kodzis B., 2006b, *Teatry dramy i komedii russkogo zarubezh'ya v mezhvoyennyye gody*, [in:] *Studia i Szkice Slawistyczne VII*, Kodzis B. (red.), Opole, pp. 69–82.
- Kodzis B., 2006v, *Teatry miniatyur «pervoy volny» russkoy emigratsii*, [in:] *Droga ku wzajemności*, Timoszuk M., Chaustowicz M. (red.), Warszawa, 152–160.
- Kosik V., 2010, *Russkiye kraski na balkanskoy palitre. Khudozhestvennoye tvorchestvo russkikh na Balkanakh (konets XIX – nachalo KHKHI veka)*, Moskva.
- Laszczak W., 2015, *Twórczość misteryjna Jelizawiey Skobcowej*, [in:] *Słowianie na emigracji: Literatura – Kultura – Język*, Kodzis B., Giej M. (eds.), Opole-Racibórz, pp. 269–279.
- Litvinov R., 2018, *Mifologicheskyy podtekst u Tsvetayevoy*, [http://samlib.ru/l/litwinow\\_r\\_l/tsvetaeva.shtml](http://samlib.ru/l/litwinow_r_l/tsvetaeva.shtml) [26.10.2018].
- O[frosimov] Yu., 1922, «Novaya russkaya kniga» № 9, s. 18–19.
- Ofrosimov Yu., 1966, *Pamyati poeta*, «Novyy Zhurnal» № 84.
- Propper von, M., 1951, *Goethe und Puschkin – Wahrheit und Legende* [in:] *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, 2 Bd, Weimar, pp. 218–259.
- Raskina Ye., 2017, *Dramaturgiya N.A. Otsupa v kontekste ideologii akmeizma i personalizma*, [in:] *Literaturnoye zarubezh'ye kak kul'turnyy fenomen. Sbornik nauchnykh trudov*, Zhul'kova K., Petrova T. (eds.), Moskva, pp. 38–46.

- Semkin A., 1997, *Nikolay Yevreinov i yego «Teatr dlya sebya»*, «Deja Vu. Vestnik Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta» № 1, pp. 56–66.
- Semkin A., 2000, *Teatral'naya teoriya N.N. Yevreinova*, avtoref. diss. na soisk. uch. step. kand. iskusstvoved., Sankt-Peterburg.
- Semkin A., 2003, *Teatral'naya teoriya N.N. Yevreinova v filosofskom i kul'turologicheskom kontekste XX veka. Shest' teatrov N.N. Yevreinova*, «Peterburgskiye zametki o teatre», pp. 91–111.
- Skrunda W., 1996, *Michał Arcybaszew o utraconych złudzeniach Fausta («Diabeł, tragifarsa wierszem»)*, [in:] *Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia. Materiały konferencji naukowej (9-10 listopada 1995 r.)*, Studia Rossica III, Skrunda W., Zmarzer W. (eds.), Warszawa, pp. 35–68.
- Strel'nikova L., 2016, *Kontseptsiya modernistskogo teatra kak paradigma igrovoy poetiki V. Nabokova*, «Gumanitarnyye nauchnyye isvsledovaniya» № 6, <http://human.snauka.ru/2016/06/15836> [26.03.2019].
- Tolstoy I., 1989, *Preodoleniye steny*, «Zvezda» № 7.
- Toporov A., 1985, *Podarok Gete Pushkinu*, [v:] Toporov A., *Mozaika*, Kiyev
- Tsymborskaya-Leboda M., 2018, *O poetike russkoy simvolistskoy misterii*, <http://hdl.handle.net/11222.digilib/132275> [11.10.2018].
- Tsymburskiy V., 2018, *Ot «Motsarta i Sal'yeri» k «Chernomu cheloveku». Yesenin i Sal'yeri*, <http://russ.ru/pole/Ot-Mocarta-i-Saleri-k-CHernomu-cheloveku> [28.08.2018].
- V.T., 1924, *Vecher Arkadiya Averchenko*, «Rul'», Berlin, 4 maya 1924.
- Vislova A., 2000, «Serebrianyy vek» *kak teatr. Fenomen teatral'nosti v kul'ture rubezha XIX – XX vv.*, Moskva.
- Yemel'yanova T., 1998, *Tipologiya zhanra misterii v angliyskoy i russkoy dramaturgii pervoy poloviny XX veka (Ch. Uil'yams, Doroti Seyyers, K. Fray i Ye.Yu. Kuz'mina-Karavayeva)*, avtoref. dis. na soisk. step. kand. filol. nauk, Moskva.
- Zhvaniya D., 2019, *Sovetskaya Rossiya – rodina seksual'noy revolyutsii*, <https://www.sensusnovus.ru/analytics/2013/03/02/15839.html> [21.12.2019].