

**ЭЛИНЫ В ЭКСЦЕНТРОПОЛИСЕ: ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА
КАК БАЗИС ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕОРИЙ РУССКОГО АВАНГАРДА
(Н. ЕВРЕИНОВ, Г. КРЫЖИЦКИЙ)**

А. А. ПРОНИН

Санкт-Петербургский государственный университет
prozin@mail.ru

A. A. PRONIN

St. Petersburg State University (Russia)

HELLENES IN THE ECCENTROPOLIS: ANCIENT GREEK CULTURE AS THE BASIS OF THEATRICAL
THEORIES OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE (N. EVREINOV, G. KRZHITSKY)

ABSTRACT. The article analyzes the dynamic aspects of the manifestation of the "mythologeme of antiquity" in the theatrical theory of the outstanding figure of the Russian avant-garde Nikolai Evreinov, reveals the degree of influence of his most important postulate about the Dionysian nature of drama on the philosophical and artistic concept of the "theater of spirit and flesh" Georgy Kryzhitsky as a theorist of the early FEKS (Factory of the eccentric actor), compares their key landmarks in the history of antiquity as avant-gardists. The previously unexplored material of the theoretical works of G. is introduced into scientific circulation. Kryzhitsky of the beginning of 1921-1922, on the basis of which the hypothesis is put forward that the author, almost forgotten today, sought to realize the retrotopia of "theatrical Hellenism" in post-revolutionary Petrograd (Eccentropolis).

KEYWORDS: ancient Greek theater, the origin of drama, Dionysius, bacchanalia, Russian avant-garde, Evreinov, theatricality, FEKS, Kryzhitsky, eccentricity.

Античность и «тотальная театрализация жизни»

Николая Евреинова

Авангардный театр пореволюционного периода российской истории – явление многоликое и разнородное, взрастившие его идеи можно найти в самых разных эпохах развития мировой культуры. Одной из них была универсальная для того времени «мифологема античности, вторгающаяся в наиболее радикальные дискурсы актуального искусства» (Рыков 2015, 745), и несомненная мощь этого «вторжения» определяет «тотальный» характер апроприации древнегреческой театральности, проявившийся в теоретических работах некоторых авторов, определивших развитие зрелищных практик революционной России.

Прежде всего речь идет о трудах Николая Николаевича Евреинова (1879–1953), который создавал свою теорию театра, опираясь в числе прочего и на глубокое знание и понимание культуры античного мира. С одной стороны, он – как всякий истинный авангардист – считал традиционный театр отжившим, утверждая, что «опыт двух тысяч с лишком лет не дает оснований предполагать в будущем нечто высшее в этом отношении, чем сценическая быль времен Софокла и Аристофана» (Евреинов 2002, 294); а с другой, искал и находил в античном мире архетипические явления, подтверждающие его собственную концепцию «театра как такового». Несомненно, «у всякого авангардиста своя античность», Евреинов же «трактуя театр не как отдельный вид искусства, а как свойство, проявляющееся в различных областях человеческой деятельности, искал проявления „театральности“ в его мифологических корнях, в плясках вокруг жертвенного козла, в культе Диониса» (Левина 2013, 9).

Будучи человеком импульсивным и артистичным, Н.Н. Евреинов имел репутацию «неожиданного и парадоксального мыслителя», поражающего – иногда в ущерб системности – «разносторонностью теоретических интересов» (Семкин 2000, 7). Однако к выявлению «мифологических корней» феномена «тотальной театрализации» он подошел с академической основательностью. Основываясь на положениях, высказанных вчерне еще в лекции «Театр и эшафот» в 1918 году, Н.Н. Евреинов в небольшой монографии «Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в ее возникновении. Фольклористические очерки» (1921) подробно и убедительно анализирует существующие в науке толкования понятия трагедия (τραγῳδία), подвергая их строгой ревизии. Приводя мнения видных филологов, историков и мыслителей, как отечественных (Ф.Ф. Зелинский, Вяч. Иванов, И. Анненский, В.В. Латышев и др.), так и зарубежных (Г. Винклер, О. Мюллер, М. Нильсен, Ф. Ницше и др.), Евреинов настаивает на своей трактовке:

«Трагедия» (фонетически искаженное τραγῳδία от τράγος = козел и ᾠδή или в нестяженной форме – ᾠδὴ = песнь) значит столько же «песнь козлов», как думают некоторые, и в том числе проф. Ф. Зелинский, сколько и «козло-песнь», «козлиная песнь», «песнь козлу» или «козло-гласование», т. е. песнь, предметом которой является козел. Если бы первобытная форма драматического культа Диониса была сатирической, т. е. произошла бы из хоров сатиров, изображающую свиту бога, то, надо полагать, она бы приняла скорей название «σατυρῳδία», чем «τραγῳδία». Данная деривация строго обязывает предположить, как начальный, исходный момент трагедии, именно козло-песнь, а не сатирико-песнь» (Евреинов 1921, 15).

Характерно, что сразу же за приведенным выше фрагментом вполне академического содержания и стиля следует риторическое заявление: «Так оно и было на самом деле», что свидетельствует о полностью сложившемся в сознании автора убеждении, которое не способны опровергнуть никакие факты или контрдоводы. Он отвергает не только древнее суждение Аристотеля (а заодно и пассивную приверженность этому авторитету всех, кто вслед за ним повторяют «ходячее мнение» о дифирамбах фаллоферов), но и оригинальные толкования новаторов – в частности, критикует гипотезу Ф. Ницше, «который приписывал „происхождение трагедии“ страстно возбужденной песне, сопровождавшей пляски и процессии в честь Диониса и, признавая за музыкой силу создания трагического мифа, видел в первобытном сценическом искусстве «образную передачу музыки» (там же, 9). Более того, Н.Н. Евреинов легко и без объяснений игнорирует достаточно хорошо аргументированные гипотезы, так или иначе не вписывающиеся в его концепцию, например, о трагическом начале в мистериях, на которые обращает внимание Вяч. Иванов, В.В. Латышев и другие авторы того времени. Как верно отмечает В.И. Максимов, «игнорирование древнегреческих мистерий у Евреинова имеет подчеркнутый характер» (Максимов 2021, 12), и объясняется это тем, что «Евреинов противопоставляет две традиции – официальные мистерии (Элевсинские, орфические) и народные праздники» (там же, 19). Для утверждения собственной концепции театральности, «театра для себя» Н.Н. Евреинову нужны были как раз последние, где в полной мере проявлялся: «фаллический культ Диониса, в основе которого кипит желание религиозного земледельца отдать образную дань идее похоти, ведущей к плодородию». Отметив главное, автор «Происхождения драмы» уточняет:

«Эту дань мы видим у греков в фаллических плясках в честь Диониса («Фалликос», «Итифалос» и «Эпифалос»), в изображении напряженного члена, которое носилось в праздничных процессиях, посвященных Дионису, и в песнях фаллоферов <...>. Это же желание отдать образную дань идее похоти, ведущей к плодородию, привело некогда земледельцев, и в частности греков, к ритуальному сквернословью (*αἰσρολογία*), заголению (*ἀνάστυμα*) и совокуплению на вспаханном поле.

„Вахханалия“, развившаяся на этой естественной почве (а не на почве орфической мистики), не имела таким образом, в смысле аграрно-эротического разгула, которым завершалась первобытная трагедия, ничего общего с тем значением возвышенно-мистической, красиво-дикой оргии, какое придавалось ей впоследствии поэтами и филологами, стоявшими, включая Ницше, вдали от методов познания, диктуемых сравнительным фольклором» (Евреинов 1921, 37-39).

Сам же Н.Н. Евреинов, придерживаясь означенных методов познания, на древней Греции после «Происхождения драмы» не остановился и в следующей, еще более солидной книге «Азазел и Дионис» (1924) утверждал, что «культовый козел, как мы его знаем в пределах одной Эллады, не раскрывает, как мы убеждаемся, исчерпывающе всех зачаточных форм первобытной трагедии» (Евреинов 1924, 202). Рассуждая на страницах данной книги не только как теоретик театра, но и как режиссер, он подчеркивает, что с театральным *костюмом* все понятно – он происходит от козлиных шкур сатиров, с *маской* тоже – «от затемненных винным отстоем лиц фаллоферов», но ему не хватает понимания такого «кардинального феномена в начальной истории драмы, как примитивная *сцена*».¹ В поисках этой «протосцены» Евреинов обнаруживает свидетельства мифологических корней театральности в культурах разных народов: семитов, древних германцев, скандинавов, славян и др., что приводит его в конечном итоге в древний Вавилон, и, соответственно, к исходной точке «козлогласия» – древним вавилонским новогодним ритуалам со сценой-кораблем.

Вот такую остросюжетную линию в духе теории панвавилонизма Гуго Винклера, «непререкаемо» убеждающего в «азиатском происхождении» Диониса (Евреинов 2021, 148), увлеченный автор разработал в своем труде. Кстати, в том же году Н. Евреинов опубликовал еще одну теоретическую работу: «Театр у животных. (О смысле театральности с биологической точки зрения)», ставшую «логическим завершением экспансии театральности» и ознаменовавшей скорый «поворот обратно – к театру как искусству, как игре» (Джурова 2005, 23, 24).

Сегодня этот и другие тексты его теоретического наследия оцениваются как значительные, внесшие весомый вклад в понимание генезиса культуры, взаимовлияния и эволюции ее форм.² Это действительно так, однако в контексте заявленной нами темы следует уточнить данную оценку в идеологических координатах революционной России: во-первых, Евреинов сконцентрировал свое внимание на «культовой, а не художественной драме» не в последнюю очередь потому, что доказательство происхождения древнегреческой трагедии от народного аграрно-календарного праздника, по сути, подтверждало демократичность его концепции «театра для себя» как доступного каждому трудящемуся; во-вторых, как художник-авангардист эпо-

¹ В «Происхождении драмы» такое понимание, казалось бы, у автора было: «Стол перед фимелой обратился со временем в сценические подмости» (Евреинов 1921, 48–49).

² Развитие теоретических идей Н.Н. Евреинова можно обнаружить в научных трудах В.И. Иванова, В.Н. Топорова и др.

хи победившей революции он выводил на первый план природное, «низкое», вакхическое, поскольку не будучи марксистом тем не менее видел в этом прямое доказательство марксистского тезиса о том, что «не бытие определяется мышлением, а мышление бытием!». Евреинов начала двадцатых годов – уже не тот высокомерный эстет предреволюционного времени, поставивший «Саломею» Оскара Уайльда, а художник и мыслитель, переживший сокрушительный вал революций, хаос и ужасы гражданской войны, зарождение на руинах прежнего мира новой жизни. Жертвоприношение, торжество грубой силы и «низких» природных инстинктов, пьяная радость толпы – все составляющие дионисийского, «козлиного» ритуала он видел воочию в русском «театре жизни» как реальное воплощение «первобытной трагедии» древней Эллады и Вавилона. Более того, Николай Евреинов пытался на практике создать по дионисийской модели ритуальное «новогоднее» (Октябрьская революция как Новый год) действо, переживаемое его участниками и вовлеченными зрителями как реальный процесс, и руководил 8 ноября 1920 года постановкой невиданного до той поры массового театрализованного зрелища «Взятие Зимнего дворца». Именно этот радикальный эксперимент с «античными корнями» положил начало советскому мифу о взятии Зимнего, успешно экранизированному спустя несколько лет в «Октябре» С. Эйзенштейном.

Впрочем, в итоге своего места в большевистской России Н.Н. Евреинов не нашел, и весьма символично, что осенью 1922 года он отправился из Петрограда в Европу на «Preussen», известном как «философский пароход» – но не в изгнание, как Н.О. Лосский и Л.П. Карсавин, а в официальную поездку во Францию, где известный режиссер Жак Копо репетировал в парижском театре «Вьё Коломбье» его пьесу «Самое главное». Очевидно, в тот момент иллюзии относительно возможности интеграции в советское искусство «театра для себя» – а следовательно, и самого Евреинова – еще были живы, однако два года спустя он все же оказался в эмиграции.

Элин как идеал актера в концепции Георгия Крыжицкого

Влияние идей и самой личности Н.Н. Евреинова на творческую среду Петрограда и Москвы начала двадцатых годов было весьма значительным. Одна из «силовых линий» этого влияния, связанная с античной культурой, приводит нас к процессу формирования теоретической платформы театрального объединения ФЭКС («Фабрика эксцентрического актера»). Известно, что Евреинов помог вначале Георгию Крыжицкому, а затем и всему «трио эксцентриков» организовать диспуты, соответственно 14 ноября и 5 декабря 1921 года (в

ходе последнего и был провозглашен «Манифест эксцентрического театра»). Очевидно, уважаемый мэтр и дальше помогал молодым людям в становлении объединения, поэтому как непосредственный знак благодарности читается приветствие «нашего друга клоуна Бокларо (Н.Н. Евреинова)³ в метатекстовой типографике на 6 странице программного сборника фэкссов «Эксцентризм» (1922). Кроме того, все четверо бывали на «средах» у Евреинова в Манежном переулке, когда, по воспоминаниям А.А. Кашиной-Евреиновой, «до поздней ночи <...> шли горячие и неистощимые споры об искусстве» (Кашина-Евреинова, 17). Что касается собственно признаков влияния «античной концепции» Николая Евреинова на фэкссов и проявления в их программе «мифологемы античности», то они обнаруживаются, пожалуй, лишь в теоретических работах старшего из них, Г.К. Крыжицкого (1895–1975), поскольку младшие к моменту распада группы летом 1922 года ничего, кроме статей в «Эксцентризме» еще не опубликовали.

Итак, Евреинов и Крыжицкий – что их связывало в интересующем нас аспекте? Последний опубликовал в феврале 1922 года брошюру «Философский балаган. Театр наоборот», в которой можно найти ответ на вопрос, какой смысл заложен в странном лозунге «Спасение в штанах эксцентрика», украшающем титул знаменитого сборника «Эксцентризм», вышедшего тремя месяцами позже. В главе «Неприличный театр», автор прямо заявляет, что в революционной России нужно возродить древнегреческий театр, а «эмблемой и символом» этого театра должен стать «„фаллос“ – мужской член, – творческое эмоциональное начало, жизнерождающий и жизнетворящий Фаллос, а не потрепанная маска с ввалившимися глазами сифилитика» (Крыжицкий 1922, 13). Более того, актерская игра прямо ассоциируется у него с эрекцией: «Никогда актер не “переживает” на сцене ничего, кроме нервного подъема, общего эмоционального набухания. Это и есть Вахк, пришедший сменить Аполлона» (там же, 16).

Всё это – весьма эксцентричное выражение идеи Г. Крыжицкого о «театре духа и плоти», которая была высказана им еще в одноименной брошюре, вышедшей в Одессе летом 1921 года, и она развивается далее уподоблением театрального действия оргастическому состоянию: «нужен театр здоровой эротики и экстатического оргазма». Нетрудно заметить, что эти манифестантные по стилю формулы по смыслу достаточно очевидно перекликаются с рассуждениями Н.Н. Евреинова о «фаллическом культе Диониса» (см. выше) из монографии «Происхождение драмы» – без присущего последней академизма, разумеется.

³ Под этим псевдонимом тринадцатилетний Н. Евреинов выступал в бродячем цирке, сбежав из дому.

Однако четкий «евреиновский» след в «рецепте» спасения современного театра от Крыжицкого не означает школярского эпигонства. Для человека с классическим университетским образованием и интересом к истории культуры, которым, как известно, был Георгий Константинович, это скорее единомыслие.⁴ Поэтому при ближайшем рассмотрении становятся заметны и принципиальные расхождения их взглядов – прежде всего по выявлению ключевых категорий в «своей» для каждого античности. Так, у Крыжицкого «животворящее начало» оказывается присуще не любому человеку из массы – как это понимал Евреинов тех лет, а только человеку искусства, настоящему «актеру в четырех измерениях». Это кардинальное различие, и вся театральная концепция Г.К. Крыжицкого строится именно на фигуре *актера*, который совмещал бы в себе – как во времена Эллады – обязанности «и режиссера, и актера, и автора» (Крыжицкий 1921, 24).

Такого идеального актера, которого в «традиционном театре нет», он видел в мальчиках, подобных юным фэксам.⁵ Вероятно, еще со времен южных скитаний в годы Гражданской войны, когда Крыжицкий познакомился и поработал на сцене с Козинцевым, Юткевичем, а потом и Траубергом, эти «театральные мальчики», олицетворяли в его сознании сочетание образованности с художественными талантами; в них он увидел юных эллинов, исповедующих культ красивого тела и острого ума, силу *гимнопедии* (γυμνοπαίδια), спартанских «нагих игр». Логично, что идеал актера Крыжицкого – цирковой акробат, и в доказательство постулата о первенстве цирка как искусства он цитирует «утонченного эстета» Оскара Уайльда: «Если бы древний грек снова явился в мир, мы бы чаще видели его в цирке, чем в театре. Хороший цирк – это оазис эллинизма в нашем мире, когда слишком много читают, а потому не могут быть мудрыми, и слишком много размышляют, а потому не могут быть прекрасными» (Крыжицкий 1922, 31). Обращение к Уайльду, который полюбил греческую культуру еще студентом и считал себя платоником⁶ не случайно, поскольку для него, как и для самого Крыжицкого, искусство оказывается единственной ценностью и подлинной реальностью. Очевидно, поэтому Крыжицкий – в отличие от Евреинова – в своей античной рефлексии не уходил вглубь веков, а, напротив, искал идеа-

⁴ Подтверждением именно такого статуса может служить дарственная надпись на экземпляре брошюры «Что такое театр», сделанная, очевидно, в день диспута: «Дорогому Георгию Константиновичу Крыжицкому – в знак единомыслия и сочувствия [от] Н. Евреинова. 14/XI–921».

⁵ Грише Козинцову и Сергею Юткевичу было в 1918 году по 14 лет.

⁶ О своеобразии платонизма О. Уайльда см. Протопопова 2022.

лы в культуре классического периода Древней Греции, когда искусство достигло апогея.

В вопросе происхождения театра следует отметить также апелляцию Крыжицкого к античной гомосексуальности: «Театр родился из гомосексуальной связи бога созерцательных сновидений – Аполлона, с экстатически действенным полузверем, козлоногим Дионисом. Носитель высшей Мудрости, он хочет подняться до мистического экстаза и творческого безумия; сын опьяненного полуживотного, он вечно стремится к эмоциональному оргазму» (Крыжицкий 1922, 16). По сути, этот театральный метанарратив тоже ближе к платонизму Уайльда, нежели к архаизму дионисийских инвенций Евреинова, хотя формально он тоже присутствует. Здесь необходимо отметить, что в те из ряда вон выходящие времена гомосексуализм в Петрограде был в порядке вещей,⁷ и Георгий Крыжицкий, принадлежавший к этому сексуальному меньшинству (и позже за это поплатившийся⁸), мог, наконец, публично говорить о том, что его волновало – не как Сократ, открыто заявлявший, что его «всегда сражают своей красотой юноши» (Платон, *Соперники* 133b, пер. С. Я. Шейнман-Топштейн), но хотя бы косвенно, в работах о сущности театра. Он грезил утопией о воскресении «духа античного беснования» (по Мандельштаму) в революционной России, о создании в Петрограде, который они называли Эксцентрополисом,⁹ театра-цирка нагих акробатов-философов, подлинных эллинов, предававшихся духовно-плотской оргии на глазах зрителей в бушлатах и телогрейках. Г.К. Крыжицкий надеялся реализовать свои идеи в театральной мастерской ФЭКС, но придуманный им мифический Эксцентрополис «обосновался» в послереволюционной России совсем ненадолго. Мечты остались мечтами, и покинувший объединение летом 1922 года самостоятельно свою концепцию «театра духа и плоти» воплотить, по большому счету, он так и не сумел. Тем не менее, и в начале 1920 годов, и спустя столетие, придуманный Крыжицким топоним с греческим корнем *πῶλις*, воспринимается как эмблема ретроутопии ранних фэкссов, обещающей с приходом эксцентризма в искусство небывалый его расцвет – «как в Элладе». Характерно, что радикальность художественной идеи фэкссов обыгрывается также семантически, с исполь-

⁷ Сведения об этом явлении см. Хили 2008.

⁸ Осенью 1933 года Г. Крыжицкий был арестован по «делу ленинградских гомосексуалов» и вскоре осужден по 58 статье за «контрреволюционную деятельность и шпионаж» на 5 лет на заседании Коллегии ОГПУ (судебное) от 27 декабря 1933 года (см.: АУФСБ РФ по СПб и Лен. области, дело П-82888, том 7, лист 59).

⁹ «Эксцентрополис (бывш. Петроград)» – так обозначено место издания сборника «Эксцентризм» на его обложке.

зованием латинского «ex centrum», то есть мифологема античности «вторгается» в авангардистский дискурс о театре будущего в буквальном смысле.

В заключение отметим, что античность как предмет философско-художественной рефлексии об искусстве органично вписалась в теоретический дискурс театрального авангарда послереволюционного периода истории России. Наиболее цельной, академически обоснованной и, как показало будущее, перспективной для гуманитарных исследований оказалась концепция «тотальной театральности» Николая Евреинова, базирующаяся на мифологеме античности и изложенная в корпусе текстов, посвященных выявлению мифологической основы древней драмы как порождающей модели зрелищных видов искусства. Забытая ныне оригинальная концепция «театра духа и плоти» Георгия Крыжицкого, с фигурой идеального актера в ее центре, утверждала двойственную природу театра, сочетающего дионисийское и аполлонистическое начало, в чем можно усмотреть как влияние «тотальной театральности» Н.Н. Евреинова, так и платонизма О. Уайльда. Она была презентована автором, одним из основателей ФЭКСа, в характерных для революционной эпохи манифестантной форме и стиле, представляя собой синтез авангардистской апофатики и утопических деклараций «театрального эллинизма».

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Евреинов, Н.Н. (1924) *Азazel и Дионис*. Ленинград.
- Евреинов, Н.Н. (1921) *Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в её возникновении. Фольклористический очерк*. Петроград.
- Крыжицкий, Г. К. (1976) *Дороги театральные*. Москва.
- Крыжицкий, Г. К. (1928) *Режиссерские портреты*. Москва.
- Крыжицкий, Г. К. (1921) *Театр духа и плоти*. Одесса.
- Крыжицкий, Г. К. (1922) *Философский балаган. Театр наоборот*. Петроград.
- Джурова, Т. С. (2005) «Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства», *Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах*. Москва.
- Левина, А.В. (2013) «Николай Евреинов: у истоков театральности», *Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения (по материалам международной научной конференции)*. Санкт-Петербург.
- Максимов, В. И. (2021) ««Рождение трагедии» от Николая Евреинова: театральность – ритуал – театр – мистерия», *Евреинов, Н.Н. Азazel и Дионис*. Москва.
- Платон (1986) *Диалоги*. Перевод С. Я. Шейнман-Тонштейн. Москва.
- Протопопова, И.П. (2022) ««Искусство и жизнь»: эстетический платонизм Оскара Уайльда», *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 16, 254–264.

- Рыков, А. В. (2015) «Античность, авангард, тоталитаризм: к метаморфологии современного искусства», *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 5. Санкт-Петербург.
- Семкин, А.Д. (2000) *Театральная теория Н.Н. Евреинова*. Автореф. дисс. канд. искусств. Санкт-Петербург.
- Экцентризизм* (1922). Петроград.
- Хили, Д. (2008) *Гомосексуальное влечение в революционной России: регулирование сексуально-гендерного диссидентства = Healey D. Homosexual Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*. Пер. с англ. Т.Ю. Логачева, В. И. Новиков. Москва.

In Russian:

- Evreinov, N.N. (1924) *Azazel i Dionis*. Leningrad.
- Evreinov, N.N. (1921) *Proiskhozhdenie dramy. Pervobytnaya tragediya i rol' kozla v eyo vzniknovenii. Fol'kloristicheskij ocherk*. Petrograd.
- Kryzhickij, G. K. (1976) *Dorogi teatral'nye*. Moskva.
- Kryzhickij, G. K. (1928) *Rezhisserskie portrety*. Moskva.
- Kryzhickij, G. K. (1921) *Teatr duha i ploti*. Odessa.
- Kryzhickij, G. K. (1922) *Filosofskij balagan. Teatr naoborot*. Petrograd.
- Dzhurova, T. S. (2005) «Nikolaj Evreinov: teatralizaciya zhizni i iskusstva», *Evreinov, N. N. Original o portretistah*. Moskva.
- Levina, A.V. (2013) «Nikolaj Evreinov: u istokov teatral'nosti», *Nikolaj Evreinov: k 130-letiyu so dnya rozhdeniya (po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii)*. Sankt-Peterburg.
- Maksimov, V. I. (2021) «Rozhdenie tragedii» ot Nikolaya Evreinova: teatral'nost' – ritual – teatr – misteriya», *Evreinov, N.N. Azazel i Dionis*. Moskva.
- Platon. (1986). *Dialogi*. Pervod S. Ya. Shejnman-Tonshtejn. Moskva.
- Protopopova, I.P. (2022) «Iskusstvo i zhizn'»: esteticheskij platonizm Oskara Uajl'da», *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 16, 254-264.
- Rykov, A. V. (2015) «Antichnost', avangard, totalitarizm: k metamorfozii sovremennogo iskusstva», *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej*. Vyp. 5. Sankt-Peterburg.
- Semkin, A.D. (2000) *Teatral'naya teoriya N.N. Evreinova*. Avtoref. diss. kand. iskuss. Sankt-Peterburg.
- Ekscentrizm* (1922). Petrograd.