

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д.С. Лихачёва

**ПУШКИН И ГОГОЛЬ
в СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ.
ПРАВО НА КЛАССИКУ**

Материалы научных экспертных семинаров

Москва
2016

УДК 792+8Р1
ББК 85,4+83
П91

Научный редактор *К.А. Кокшенева*,
кандидат искусствоведения, доктор филологических наук
Редактор *Л.А. Сычёва*

П91 **Пушкин** и Гоголь в современном театре. Право на классику. Материалы научных экспертных семинаров. – М.: Институт Наследия, 2016. – 108 с.

ISBN 978-5-86443-205-1

В сборнике представлены материалы экспертных семинаров «Право на классику: о границах интерпретации произведений русской классики в театральных спектаклях» и «Гоголь в современном театре: смыслы, приёмы, границы интерпретаций» (2015). В семинарах приняли участие критики, литературоведы, театроведы, искусствоведы, филологи. В данном выпуске представлены статьи, посвященные вопросам классического наследия, театральным постановкам по произведениям А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя.

Сборник адресован как специалистам-гуманитариям, так и широкому кругу читателей, интересующихся проблемами культуры, образования, русской литературы, современного театра.

УДК 792+8Р1
ББК 85,4+83

The collection contains materials of the expert seminar «The right to the classics: borders of interpretation of works of russian classics in theatrical performances» (2015). The seminar was attended by critics, literary scholars, theatre historians, art historians, philologists. This publication contains articles on the classical heritage, theatrical productions based on works by A.S. Pushkin and N.V. Gogol.

The collection is addressed both to the specialists in Humanities, and a wide circle of readers interested in problems of culture, education, russian literature, contemporary theatre.

© Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
имени Д.С. Лихачёва, 2016

ISBN 978-5-86443-205-1

Содержание

<i>А.С. Миронов</i> Спор идет о главном	5
--	---

Раздел I ПРАВО НА КЛАССИКУ. ПУШКИН и ГОГОЛЬ

<i>И.В. Калус (Гречаник)</i> Пушкин в радикальном театре: интерпретация или деформация?	9
<i>Н.В. Пращерук, Л.Р. Клягина</i> Колядагоголь. О спектаклях «Ревизор», «Мертвые души», «Женитьба»	16
<i>С.В. Молчанова</i> Хрестоматийный спектакль без гоголевского финала	24
<i>Т.С. Ткач</i> Петербургская гоголиада. Диалог с автором или режиссерский монолог о себе?	29
<i>А.А. Мирошниченко</i> Судьба классики на сцене современного театра	39
<i>М.В. Руднева</i> Современные стереотипы в интерпретации: автор и его произведение (Взгляд психолога)	48
<i>С.Б. Стебловская</i> Проблема интерпретации брака в постановке «Женитьбы» (МХТ имени А.П. Чехова)	58

Раздел II
СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР
и ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ

<i>К.А. Кокшенева</i>	
Радикальный театр в споре с культурным наследием	67
<i>А.А. Юрьев</i>	
Идея европейского театра в отражении российской сценической практики	83

Раздел III
МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>И.В. Калус (Гречаник)</i>	
О роли традиции и классического наследия в изучении и преподавании современной литературы	97

Спор идет о главном

Вопрос о классике вновь поставлен в повестку дня, поставлен самой реальностью. И мы, проводя наши научные семинары, попытались дать свой ответ на вызовы времени.

Почему большая часть провокативных спектаклей ставится именно по классике? Кем выступает тут классический автор? Почему его имя используется как пиар-ход для привлечения публики? Почему классическая пьеса становится исключительно платформой для эстетической радикализации?

Все эти вопросы, конечно, существенны для нашей культуры. Но главным остается другой: развивать нам свою культурную традицию, в том числе театральную, или, презрев своё, бежать за «европейским театром» (причем зачастую его наилучшими образцами)? Подчеркну: разговор идет не о консервации, не о секвестре, не о деформации, а именно о развитии традиции; катастрофически мало сделать Тангейзера сумасшедшим, а Татьяну – фурией.

Конечно, между свободой творчества и способами интерпретации классики во все времена существовала сложная система взаимодействий. При всем разнообразии интерпретаций есть спасительные границы, которые мы пытаемся осознать и осознать, чтобы оставаться в культурном поле и не превратить творческий процесс в варварскую дурную бесконечность.

Классический текст ценен сам по себе. Академик Д.С. Лихачёв говорил: «Точность истолкования произведения – это один из элементов сохранения его текста, сохранения литературного памятника как такового, охрана нашего литературного наследия. Как и всякая охрана, охрана литературного текста основывается на специальных исследованиях – на методике конкретного литературоведения».

Современный радикальный театр по сути цензурирует классику, борется с «точностью истолкования». Режиссеры этого типа театра занимаются запрещением смыслов, которые присутствуют в полноте классического текста. Если монахи в спектакле – уголовники и «братки», а если за Пушкина дописаны сцены, то это ли не цензурирование Пушкина? Это ли не суррогат классики?

Наше наследие, русская классика – это источник для жизни театральной культуры и сегодня. Процесс современной театральной интерпретации, как и прежде, происходит в границах, определяемых тремя сторонами: личностью классика, создавшего произведение, режиссером-автором и зрителем. Поэтому в наших научных семинарах, что отражают публикации данного сборника, участвовали филологи, театральные критики, психологи.

А.С. Миронов,
*директор Российского
научно-исследовательского института
культурного и природного наследия
имени Д.С. Лихачёва*

Раздел I
ПРАВО НА КЛАССИКУ.
ПУШКИН и ГОГОЛЬ

Калус (Гречаник) И.В.
Московский государственный
гуманитарный университет
им. М.А. Шолохова

Пушкин в радикальном театре: интерпретация или деформация?

В статье анализируется современная постановка по сочинению А.С. Пушкина «Борис Годунов» в Государственном театре имени Ленинского комсомола (Москва), режиссер К. Богомолов. Автор рассматривает различные аспекты проблемы интерпретации классики, исследует установки режиссера, делает вывод о том, что радикальный театр вступает в деформирующие отношения с первоисточником – трагедией «Борис Годунов».

***Ключевые слова:** традиция, русская литература, Александр Пушкин, трагедия, русская история, концепция истории, интерпретация, радикальный театр, спектакль, нематериальное наследие, культурная идентичность, культурные права человека.*

Grechanik Irina V.

Pushkin in radical theatre: interpretation or deformation?

This article analyzes the current production on the composition of A.S. Pushkin "Boris Godunov" in State theatre named after Lenin's Komsomol (Moscow), the Director K. Bogomolov. The author considers various interpretations of the problems of interpretation of the classics, explores the installation of the Director, concludes that the radical theatre comes into deforming relationship with the original tragedy "Boris Godunov".

***Key words:** tradition, russian literature, Alexander Pushkin, tragedy, russian history, concept of history, interpretation, radical theatre, performance, intangible heritage, cultural identity, cultural human rights.*

Спектакль, располагающий своим театральным языком, безусловно является интерпретационным искусством по отношению к первоисточнику – литературной основе. «Борис Годунов» А.С. Пушкина (поставлен в 2014 г.) в интерпретации

режиссера Константина Богомолова, на наш взгляд, представляет собой радикальный театр и вступает в особые – деформирующие – отношения с первоисточником – трагедией «Борис Годунов».

В традиционном театре литературный текст является основой спектакля. Он всегда был исключительно важен, рассматривался в качестве первоэлемента спектакля, определял как его глубинную структуру, так и содержание режиссерской интерпретации. Драматический театр, в котором слово является одним из главных выразительных средств, традиционно являлся литературоцентричным (именно на такой театр слова были органически рассчитаны произведения русской классической драматургии). Нет никакого сомнения в том, что и для А.С. Пушкина слово было главным художественным средством.

Спектакль К. Богомолова разрушает эту традицию: по сути он преодолевает не только смыслообразующий момент опоры на слово, но разрушает традиционный (классический) интерпретационный режиссерский театр, который также всегда опирался на слово.

Радикальный театр К. Богомолова разрывает связь с текстом А.С. Пушкина, нарушает равновесие между словесным (текстуальным) и изобразительными элементами спектакля, гармония которых изначально полагалась признаком зрелости и профессионализма.

Спектакль начинается с *дописанного текста* и придуманной современной ситуации (новостного информационного блока). Выброшена народная сцена на Красной площади; выброшена сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь»; исключены многие герои сцены «Корчма на литовской границе», нет сцены с детьми Годунова – царевичем и Ксенией («Царские палаты»), исключена сцена битвы 1604 г. в сцене «Равнина близ Новгорода-Северского»; сокращена сцена «Площадь перед собором в Москве», где из всех героев остался только юродивый Николка; выброшена сцена «Севск»; искажен и осовременен финал трагедии; Гаврила Пушкин раздвоился, одному из его образов приданы гипертрофированные черты современника-эмигранта; из спектакля исключены многие герои, в результате чего он стал «малонаселённым». Нет народных и массовых сцен, что принципиально меняет концепцию пушкинской трагедии. Народ как сила истории (сила в определенные моменты

созидательная, в определенные моменты – разрушительная) исключен из концепции спектакля. «Мнение народное» режиссеру не важно, как не важно, почему «народ безмолвствует». Философские вопросы переведены в своеобразный перформанс со зрителем во время спектакля: написанные на экранах тексты о «народе, который ждет, что ему скажут, что делать дальше» (повторяется много раз на двух мониторах), а также «народ – это быдло» принципиально искажают сложное пушкинское видение истории, позиционирующее именно народ в качестве субъекта истории. Для Богомолова «мнение народное» есть нечто, что может меняться и на что можно воздействовать, манипулируя им с помощью текстов на мониторах, написанных режиссером.

Таким образом, первоисточник – «Бориса Годунова» – серьезно и значительно изменен. Изменён именно словесно как художественная ткань, изменен в значительной пропорции по отношению к оригиналу; количество сокращений, изъятий и, напротив, вставленных от имени режиссера эпизодов и непушкинских слов так велико, что можно говорить о принципиальном **искажении подлинника**.

Жанр спектакля также не соответствует пушкинскому замыслу. Перед нами отнюдь не трагедия и не «исторические сцены», как иногда обозначали в театре «Бориса Годунова». Перед нами капустник, в котором используются элементы попсы; перед нами спектакль с элементами ток-шоу, в котором принимают участие Сталин, Березовский, а также используется документальная хроника – кортеж президента, например, в день инаугурации В. Путина в 2012 г. Разнородные элементы составляют мозаичную картину, что совершенно невозможно в жанре трагедии.

Современная модель «инновационного театра» принципиально конфликтна по отношению к автору-классику. Общая эмоциональная атмосфера спектакля настраивает зрителя на своеобразный тотальный цинизм, что противоречит пушкинскому замыслу.

Актуализация поэтического текста в спектакле К. Богомолова происходила не за счет психологической разносторонности характеров, не за счет постижения и донесения трагического смысла истории через характеры героев, но за счет *травестирования* (сын Бориса никчѐмен, примитивен, напоминает наркомана),

снижения смысла (ключевой монолог Бориса «Достиг я высшей власти...» произносится на пикнике под поедание шашлыков); *опошления* (сцены с Патриархом нарочито примитивны – в образе Патриарха нет иной значимости, кроме административной). ***Механизмы конкретизации образов персонажей работают против пушкинского замысла.***

В театре более века существует традиция понимания профессии режиссера, которая заключается в следующем: режиссура – работа творческая, но не только авторская. Режиссер как автор спектакля все же работает с чужими текстами и не является автором текста спектакля. Режиссер интерпретирует текст, вступает с ним в диалог, но при этом звуковой ряд, созданные образы, композицию движения и мизансцен он «накладывает» на текст, пронизывает ими авторское слово, используя метафорический театральный язык.

Есть история интерпретаций одного и того же произведения, в том числе пушкинского «Бориса Годунова». Это может быть та или иная интегрирующая идея, но идея, действительно существующая у автора. Например, это может быть идея легитимности власти Бориса Годунова, тема мук совести Бориса; идея возмездия (смерть детей – расплата за убийство); идея конфликта власти и совести, конфликта народа и власти. Таким образом, оригинальность и свежесть новой трактовки вырастает из традиции понимания и трактовки произведения «до тебя». К. Богомолова режиссер, во-первых, вообще не ставит проблему понимания авторского замысла: сама манера донесения текста до зрителя (холодная, безынтонационная, монотонная читка) напрочь выбрасывает слово как таковое за пределы спектакля. А во-вторых, пушкинский текст выступает скорее как способ привлечь зрителя, а не как самоценное литературное произведение. Режиссер руководствуется не принципом «новизна через понимание», но принципом наложения ультрасовременных штампов на пушкинский текст. Отсюда – современные костюмы, «часы патриарха», балаклава, вызывающая ассоциации с панк-группой Pussy Riot, словесные штампы типа «воскресный вечер в боярском доме» (читается как «Воскресный вечер с Владимиром Соловьевым»). Изменена интонация, ритм и смысл пушкинского произведения. «Всех персонажей ленкомовского спектакля по голосовым интонациям можно разделить на тех, кто демонстрирует характерную отморозенную манеру блатняка и братков («ваще!»), и тех, кто говорит

лениво, с равнодушно-мертвой оттяжкой – это те же братки, только с гламурным лоском, забравшиеся на самый пьедестал власти. К первым относятся самозванец Отрепьев (И. Миркурбанов) и летописец Пимен Д. Гизбрехта (монастырь у Богомолова – это буквально тюрьма, Пимен – наркоман-отморозок, он и письменато истории пишет прямо на человеческой живой коже – на спинах монахов-сидельцев). <...> Актеры так безжизненны, диалоги между ними так мизерны и внутренне статичны, что нужно буквально претерпевать кажущиеся нескончаемо длинными речи ни о чем, ведущие в никуда. Пытка для публики, да и только. Однообразие же мизансцен требует назвать их «диванными»: режиссер часто рассаживает действующих лиц на двух угловых черных диванах, оправдывая, очевидно, замысел появления данных диванов на сцене» [Кокшенева, 2015].

Из всей этой постмодернистской мешанины ясно одно: режиссер не любит власть придержащих, не любит ближний к власти круг, не любит государство и народ... Только при чём тут А.С. Пушкин? В этом жесте также есть некий цинизм: неживой уже классик не может ответить своему зарвавшемуся интерпретатору. Между тем социологические исследования показывают, что зритель выбирает классику именно потому, что классика бессмертна, неисчерпаема в своих смыслах и бесприоритна.

Режиссер К. Богомолов продемонстрировал такое понимание свободы интерпретаций, которое ближе к эстетике желтой прессы – скандалам, дешевым сплетням и примитивным приемам. Погоня за новизной обернулась тривиальностью трэш-спектакля. Установки на глубинное понимание русской истории, что было одной из творческих задач А.С. Пушкина, в данном случае не существовало изначально.

Режиссерские интерпретационные практики сегодня разнообразны. Для кого-то идея реконструкции образа эпохи является ключевой и превращается в вопрос о создании именно художественного образа времени; для кого-то важна актуализация – в спектакле используются осовременивающие приемы: пародия, придание историческому герою буквально современного облика в костюмах, манерах, прическах и пр.; использование известных скандальных маркеров (как «часы патриарха»), те или иные политические ассоциации (Грозный – Сталин – тирания).

Спектакль К. Богомолова «Борис Годунов» представляет радикальное режиссерское насилие над пушкинским текстом: он переписывается или уничтожается скучноговорением, но при этом ничуть не становится понятнее публике. А ведь часто именно под лозунгом «сделать классику ближе современной публике» и происходят такие трансформации. Современные практики показывают, что есть зрители, считающие себя обманутыми подобными интерпретациями, в том числе богомоловской [Сычева, 2015].

Сегодня нет юридических механизмов, позволяющих публике, которая считает себя обманутой, обратиться в суд. У нас ещё не разработаны такие сложные, но необходимые и отнюдь не абстрактные понятия, как **культурные права человека**. Это дело будущего. Полагаю, что наиболее действенными будут вопросы публичной дискуссии: театральная критика сегодня представляет собой некую монополию с правом на одну истину. Не случайно на спектакль К. Богомолова были опубликованы десятки поддерживающих и хвалебных рецензий и буквально две-три, выражающие иное мнение. Право научного сообщества на инициацию публичной дискуссии, в которой выражалось бы альтернативное мировоззрение – это, естественно, нужно и можно отстаивать.

Самая большая проблема, которая видится в связи с данным спектаклем, – это **нарастающая тенденция к полному размыванию русской культурной идентичности**. «Пушкин – наше все». Значит, он отразил русское понимание истории, государства и власти. Спектакль категорически денационализирован, выведен за рамки русского культурного контекста. Полагаем, что именно право на культурную идентичность нужно и можно защищать.

Литература

- Ардэнс Н.Н.* Драматургия и театр А.С. Пушкина. М., 1939.
Воскресенский Е.И. «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Разбор трагедии. М., 1909.
Дурьлин С.Н. Пушкин на сцене. М., 1951.
Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Том 7. СПб., 2009.
Пушкинские спектакли // Русские ведомости. 1915. 25.III. № 68.

Кокшенива К. Гиль в «Ленкоме». Заметки о спектакле режиссера К. Богомолова по «Борису Годунову» А.С. Пушкина // Столетие. Информационно-аналитическое издание Фонда исторической перспективы. 17.02.2015. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/gil_v_lenkome_288.htm (дата обращения 12.03.2015)

Сычева Л. Пушкин как гешефт. О спектакле «Борис Годунов» в театре Ленком // Актерское мастерство. Театральный онлайн журнал. 18.02.2015. URL: <http://acting-c.ru/pyshkin-kak-gesheft.html> (дата обращения: 12.03.2015).

Об авторе

КАЛУС (ГРЕЧАНИК) Ирина Владимировна, доктор филологических наук, профессор. Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. г. Москва. Эл. адрес: Grechanic@yandex.ru

GRECHANIK Irina Vladimirovna – doctor of philology sciences, professor. Moscow state humanitarian university named after M.A. Sholokhov. Moscow. E-mail: Grechanic@yandex.ru

Пращерук Н.В.,
Клягина Л.Р.
*Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина*

Колядагоголь. О спектаклях «Ревизор», «Мертвые Души», «Женитьба»

В статье проанализированы спектакли в театре Н. Коляды (Екатеринбург) «Ревизор», «Мертвые души», «Женитьба» как сценические интерпретации произведений Н.В. Гоголя. Показано, что постмодернистско-позитивистская реконструкция классических текстов приводит к травестированию и оплощению их смыслов. Подобные интерпретации можно трактовать как антитексты, во многом, направленные на осмеяние ценностей и святынь русской культуры.

***Ключевые слова:** Гоголь, Коляда, театр, классический текст, интерпретация, травестирование, объект, субъект, оплощение, русский мир, ценности национальной культуры.*

**Prascheruk Natalia V.,
Klyagina Larisa R.**

Kolyadagogol. Performances of “Revizor”, “Dead souls”, “Marriage”

The article analyzes the performances at theatre N. Christmas carols (Yekaterinburg) “Revizor”, “Dead souls”, “Marriage” as a stage interpretation of the works in. Gogol. It is shown that the postmodern-positivist reconstruction of classical texts leads to travestiliopluxwaniu and their meanings. This interpretation can be interpreted as anytext, largely aimed at the ridiculing of values and shrines of the russian culture.

***Key words:** Gogol, Kolyada, theater, classic text, interpretation, travesty, object, subject, oploschenie, russian world, values of national culture.*

«Автор пьесы – Николай Коляда, драматург с фамилией вполне в гоголевском духе, который, инсценируя прекрасную миргородскую повесть, внес в нее столько своих «колядок», что вопрос о том, кого же играет Ясулович (речь идет о персонаже,

обозначенном драматургом как гость, он же Николай Васильевич Гоголь), остается спорным. Возможно, что это и не Гоголь, и не Коляда, а какой-нибудь Колядагоголь» [Ситковский, 2000], – так еще в 2000 году высказывался о спектакле В. Фокина «Старосветская любовь» Глеб Ситковский.

Стремление уральского драматурга перечитать Гоголя и обнаружить современность гоголевского текста порой приводит к созданию вариаций, лишь отдаленно напоминающих текст писателя-классика. Закономерно возникает вопрос: что происходит с оригиналом в результате подобной реконструкции? Насколько оправданы эксперименты? Не становится ли новая версия антитекстом?

Николай Коляда и Гоголь – особая тема. В одном из интервью Коляда назвал Гоголя «членом своей семьи». «Коробочка» – это и название сборника, и пьеса по мотивам произведений Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Старосветские помещики», фантазии на темы Гоголя, поставленные в Коляда-театре, – «Ревизор», «Мертвые души» и «Женитьба», совместный проект с Олегом Богаевым «Башмачкин» и т. д. Театр Коляды определяют как театр натуралистический, театр абсурда. Сам же режиссер настаивает на определении «реалистический театр» (добавим в скобках, если это и реализм, то «грязный реализм»).

Есть и другая точка отсчета. Из интервью с Н. Колядой: Вопрос: Каковы ваши отношения с Богом, с церковью?

Ответ: Может быть, верю, а может – и нет. Не знаю. Об этом не думаю, потому что в церковь ходить некогда. У меня есть своя молитва, которую читаю по утрам, – «Молитва оптинских старцев». Всегда крещусь, когда проезжаю мимо церкви, но когда был там последний раз – даже не упомяну» [Багдасарян, Титова, 2009].

Можно – справедливости ради – вспомнить и о церкви, восстановленной на средства Николая Коляды.

Обратимся к спектаклям.

В «Ревизоре» центральным образом, организующим все пространство сцены, становится некая емкость, напоминающая песочницу. Она щедро наполнена черной грязью, и все действие строится в сопровождении постоянных манипуляций играющих спектакль с этой самой *грязью*. От сцены к сцене количество взаимопотребляемой грязи возрастает: в грязи буквально купаются, ею дают взятки, ее лепят себе на плечи вместо погон. Когда Хлестаков соблазняет и Городничиху, и дочку, он пачкает их этой

самой грязью. А когда ближе к финалу всех охватывает дикий стыд, грязью «расстреливают» раздетых донага Добчинского и Бобчинского. Мол, кто-то же должен быть виноватым в ситуации, когда обманулись начальники.

«Нужно выключить мозг, иначе я просто умру... Ну зачем, зачем эта грязь, эти мочалки на головах?» – так приговаривала юная барышня, возвращаясь в зрительный зал после антракта. Передаю дословно, без прикрас...

Действительно, зачем столько мерзости в одном месте в одно время? Зачем так агрессивно, тоталитарно жестоко и тупо деструктивно в каждую секунду разыгрываемого действия нам забивали в мозг довольно банальную мысль, что все мы – дерьмо и по уши вывалились в грязи? Мы ведь, хорошо знающие гоголевского «Ревизора», уже пришли с полным пониманием того, что «неча на зеркало пенять», поскольку у нас у всех «рожа крива»... На сцене пили, качались и шатались, мочились и даже более того (к счастью, понарошку), потом, как по команде, все разом бросались на колени и лихо осеняли себя крестами. Основной музыкальной темой спектакля стал жалостно звучащий романс «В лунном сиянии», видимо, как особенно отражающий национальную ментальность. Собираясь к Хлестакову, Городничий, ранее наряженный в какой-то немыслимый халат поверх тренировочного костюма, облачился в нечто напоминающее рясу священника. Неправильные ударения в его речи («инкогнИто, ревИзор, нУжда, отдОхнет»), время от времени поднимающиеся два пальца вверх (мол, победа за нами) – так недвусмысленно проводится в спектакле тема зоны. Ощущение подступающей мерзости нарастает от сцены к сцене. И вот уже московский критик делает вывод: «Ревизор» – это лучшая иллюстрация того, как жила, живет и, по всей видимости, будет жить страна (...) Родину, как известно, не выбирают. А она у нас именно такая, какой показывает ее Коляда – трагическая, искренняя и дурная. Словом, страна дураков» [Витвицкая, 2014]. Вопиющий перевертыш. Вопиющее оплощение.

Н. Коляда называет свою комедию народной и уже, начиная с программки (там значатся народными все – от режиссера до реквизитора), настойчиво нам эту мысль навязывает. Однако это тоже перевертыш, поскольку балаган и глумление, грязно-извращенная эстетика – это скорее порождение интеллигентского сознания, «в родную почву не верующего», соблазненного грубо

постмодернистско-позитивистским отношением к проблемам национальной жизни и национальной культуры, игнорирующего всякую метафизическую подоплеку происходящего в гоголевском мире. Это и приводит к такому удручающему оплощению смыслов.

Анализируя спектакль, задаешься вопросом: как его автор соотносил собственную интерпретацию с видением художника, насколько попытался выслушать и услышать его голос? А если представить Николая Васильевича сидящим в зрительном зале? (Ужаснуться и провалиться сквозь землю от стыда...)

В своих «Мертвых душах» Коляда как будто отвечает на эти вопросы. Спектакль представляется несколько менее агрессивным по своей тональности, вероятно, потому, что его эстетика в целом не так откровенна и натуралистична, как в «Ревизоре». Здесь есть даже монологи Чичикова, которые рассчитаны на человеческий ответ, на сострадание. Национальная тема, что вполне понятно, акцентирована в большей степени (Русь, Россия, дорога...) Однако по-прежнему вызывающе непристойны (оскорбительны) костюмы многих играющих, словно сшитые из павловопосадских платков. Тема псевдорусского стиля в интерьере (чехлы на стульях, расписные деревянные доски на стенах). Удручающая печать (постмодернистской) позитивистской псевдорусскости на всем спектакле. Как и в «Ревизоре», здесь найден ключевой предмет реквизита, который транслирует основную интенцию (мысль) спектакля. Это стол, трансформирующийся в гроб или катафалк. Обыгрывается двойственность-оборачиваемость темы застолья-поминоков-погребения («где стол был яств, там гроб стоит»). Это напрямую соотносится с темой России, русского пути. Вечное наше русское застолье, переходящее в тризну... Нелепое, эстетически непривлекательное.

В самом начале спектакля армия актеров, непременно раскачиваясь, как принято в спектаклях этого театра, восседает за большим столом, примеряет маски Гая Фокса, то держа алюминиевые ложки в руках, то накладывая их на лица. А Чичиков, расхаживая по столу, смешливо-разудало произносит авторский монолог о Руси-тройке. Музыкальный фон более чем красноречив: звучит то «Високосный год» со своим хитом про дальнобойщиков, то какие-то залихватские песни про водку, то известная композиция «Inthedeathcar» Игги Попа. Последняя песня проходит через весь спектакль и недвусмысленно подчеркивает жестко

навязанное зрителю сравнение мчащейся неведомо куда России и катафалка, везущего покойника.

Изначальный посыл определяет дальнейшую линию спектакля. На сцене резвятся, «беснуются» актеры, изображающие мертвые души при жизни – в разных обличьях, но при этом странно и жутко похожие друг на друга. И взирающий на это все как бы со стороны Чичиков, произносящий время от времени все тот же авторский монолог. Только вместо боли и надежды – глумление, издевка. Зритель, как и после «Ревизора», раздавлен. Совершенное неприятие вызывает главная стратегия выстраивания спектаклей – «кружение» какой-то одной темы, мотива, приема. Агрессивное многократное повторение, «наматывание кругов» – один из ведущих способов воздействия на зрителя, манипуляций над его сознанием. Неслучайна реакция юной зрительницы, а в комментариях к спектаклям (в социальных сетях) можно увидеть советы «отключить мозги, не вникать», не думать, просто подчиниться тому, что происходит на сцене, – той энергии, которая идет в зрительный зал.

Один из современных прозаиков, Алексей Козлачков, сравнил театр Коляды, имея в виду и сами постановки по классике, и внесценическую жизнь театра с сектой и сектантскими радениями. Здесь действительно есть над чем подумать. Зрителю настойчиво предлагается (навязывается) быть «захваченным, оглушенным, пораженным» происходящим на сцене, испытать «культурный шок». На решение этой задачи направлены музыка, цвет и свет, монотонность движений и повторы, повторы, повторы... Достигается, если воспользоваться термином Э. По, «тотальный эффект». Зрителю остается либо бежать из зала (что часто происходит), либо включать другие механизмы психологической защиты (некоторые мирно спят, невзирая на очень громкое музыкальное сопровождение, шум, крики, вой и проч.) либо подчиниться, что тоже происходит, поскольку количество почитателей театра Коляды весьма внушительное.

И уж если говорить о целенаправленном воздействии, то, конечно, речь идет не о пробуждении «чувств добрых». Оба спектакля несут в себе подчеркнуто деструктивное начало, поскольку с первой минуты спектакля обозначена основная идея-оценка (довольно тривиальная). Никакого «приращения смысла» не получается. Развития действия фактически нет.

И в этом замкнутом кругу к тому же правит нарочитая эстетика безобразного (если можно отнести это к эстетике).

В спектакле дается и ответ, как учитывается авторская позиция художника: на афишах, программках стоит имя Гоголя, а не Коляды. Сам постановщик в преддверии премьеры спектакля говорил, что Гоголь от такого перевернется в гробу. И это оказалось не просто смелым заявлением: в одной из финальных сцен актер, исполняющий роль Гоголя, начинает неистово вертеться на смертном одре. С одной стороны, это театральный прием (возможно), с другой – своеобразная символизация отношения к автору «Мертвых душ» и русской классике в целом. Все это – объекты для манипуляций. Не оправданному ничем травестированию подвергается само гоголевское слово. Актеры не только подчеркнуто неправильно произносят некоторые слова, но и вставляют в исходный текст удручающе пошлые словечки (*зачудительно, чмоки-чмоки*) в одном контексте с монологом о Руси-тройке. Это называется «апгрейдить» оригинальный текст, что в системе других приемов приводит не просто к оплощению и травестированию его смыслов, но к извращению.

Что касается «Женитьбы», то здесь как будто многое иначе. И действие развивается, и множество разных щедрых (талантливых) придумок: стилизация сюжета охоты за невестой с включением фольклорных коннотаций, и элементы комической оперы, игра в кукольный театр. Все соединяется в таком лихом постмодернистском компоте, как будто в самом деле, фиксируя гоголевскую мысль о «несамостоянии» человека, его неспособности к выбору и потому об абсурдности ситуаций, в которых он оказывается. Но при этом очевидно, что автора спектакля, как и в предыдущих постановках, мучит религиозный вопрос (как тут не вспомнить евангельскую притчу о подступающем к Христу бесе с вопросом «Зачем ты меня мучишь?»). Иначе: для чего повсюду – вместе с портретами исторических деятелей и поэтов-писателей – развешаны большие по размеру изображения Богородицы и святителя Николая – такие имитации икон. Подобные изображения даже на подушках. По всей видимости, это еще одна из проводимых режиссером идей о том, что и верить-то по-настоящему мы не умеем, что жизнь православных в России – сплошная имитация и профанация. Тогда все эти брачные пляски-кривляния женихов в вышитых рушниках и павлиньих перьях, с крышками от самоваров на головах воспринимаются почти зловеще.

Действительно, весь спектакль устремлен в своей поначалу такой фиглярско-фарсовой интонации к жесткой натуралистической сцене избиения невесты. Эта сцена разыгрывается непосредственно перед решающим монологом и побегом Подколесина. В спектакле Коляды он не выпрыгивает из окна и не устремляется на подоспевших дрожках подальше от дома невесты, а опускается в яму – символическую могилу, где уже приготовлены погребальные полотенца. Женитьба для Подколесина хуже смерти («уж лучше в гроб, чем под венец»). С этой мыслью спектакля можно было бы смириться. Но предыдущая сцена расставляет другие акценты, касаясь семьи, семейных ценностей в русском мире, что уже совсем не по-гоголевски.

Этот спектакль, который критики оценивают как большую удачу режиссера, в своей главной тенденции деструктивен, но органичен в ряду других посягающих на ценности и святыни русской культуры.

Литература

Багдасарян О.Ю., Титова А.В. У Гоголя бесконечно смешно, А потом над кем смеетесь. Интервью с драматургом Николаем Колядой) // Филологический класс. 2009. № 22.

Научная библиотека КиберЛенинка:<http://cyberleninka.ru/article/n/u-gogolya-beskonechno-smeshno-a-potom-nad-kem-smeetes-intervyu-s-dramaturgom-nikolaem-kolyadoy#ixzz3efTfgeg3> (дата обращения 02.12.15)

Витвицкая Н. Коляда-театр. Гоголь и страна дураков //URL: www.vach-dosug.ru (дата обращения 2.12.15)

Ситковский Г. Спатеньки и кушанкать // Вечерняя Москва, 2000. 7 февраля

Об авторах

ПРАЩЕРУК Наталья Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

PRASCHERUK Natalia V., Ph.D., professor of classical literature and folklore of the Ural federal university named after the first President of Russia Boris Yeltsin.

КЛЯГИНА Лариса Рудольфовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

KLYAGINA Larisa R. Ph.D., assistant professor of classical literature and folklore of the Ural federal university named after the first President of Russia Boris Yeltsin.

Молчанова С.В.
*Литературный институт
им. А.М. Горького*

Хрестоматийный спектакль без гоголевского финала

В статье проанализирован спектакль Государственного академического Малого театра России по пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор», в частности режиссура, сценография, актерское исполнение. Особое внимание уделено последнему действию и финальной сцене.

Ключевые слова: *спектакль, режиссер, актеры, сценография, жанр, пространство, развязка, финальная сцена, хрестоматия, публика, атмосфера, восприятие, Гоголь.*

Molchanova Svetlana V.

A textbook performance without Gogol finals

The article analyzes the performance of the state academic Maly theater of the play N.V. Gogol's "The government inspector", in particular directing, stage design, acting pursuant to. Particular attention is paid to the last step and the final scene.

Key words: *performance director, actors, set design, genre, space, isolation, the final scene, the audience, the atmosphere, the perception, Gogol.*

Как «редкая птица долетит до середины Днепра», так редкий спектакль живет на сцене театра более пяти театральных сезонов. Премьера постановки Ю.М. Соломина и В.Е. Фёдорова в Государственном академическом Малом театре России состоялась 6 октября 2006 г., следовательно, зритель имеет дело со спектаклем-долгожителем. Десятый год сценической жизни, однако, говоря языком другого нашего классика, «театр... полон, и ложи блещут», несмотря на то что некоторыми критиками спектакль был встречен с более или менее откровенной язвительностью.

Определимся сразу: рассматриваемый нами спектакль – спектакль актёрский, что для Малого театра характерно. Можно

вспомнить выдающиеся спектакли режиссера Б. Равенских («Власть тьмы», «Царь Фёдор Иоаннович», «Возвращение на круги своя»), но кроме мощной режиссуры и сценографии в указанных спектаклях были сильные, неординарные актёрские работы И. Ильинского (Аким, Лев Толстой), И. Смоктуновского, Э. Марцевича, Ю. Соломина (царь Фёдор Иоаннович), блистали актерские ансамбли.

В «Ревизоре» (2006) актёры вместе с режиссерами, а иногда вопреки их творческой воле одержали творческую победу. У каждого из исполнителей особенный рисунок роли, индивидуальные сольные бенефисные выходы, линейные мизансцены, где единение подчеркнуто сменой партикулярного гражданского платья на зеленый форменный мундир чиновника.

Смерть двух великолепных актеров – Александра Потапова (Городничий) и Эдуарда Марцевича (Хлопов) – безусловно изменила спектакль. Введенный на роль Сквозник-Дмухановского, В. Низовой (ранее исполнитель роли Осипа) то жестом, то интонацией подчеркивает связь с сегодняшним днем. А. Кудинович в роли зрителя училищ сменил гротескные краски Марцевича на жеманство в духе кисейной барышни. Л. Полякова стала реже играть Анну Андреевну, уступая роль городничихи И. Ивановой, до этого игравшей Марью Антоновну, и это тоже большая потеря для спектакля. Заметим, что в оформлении интерьеров дома Городничего и в пластике некоторых актеров, особенно Е. Базаровой в роли дочери, проступают особенности не только иллюстраторов гоголевских книг, но и нашего знаменитого живописца-сатирика, даже, подчеркнем, комедиографа с трагическим оттенком (вспомним серии его рисунков с текстами) Павла Федотова. Такой обертон общей партитуры спектакля следовало усилить в финальной сцене, но авторы, как нарочно, снимают его именно в заключительной немой сцене, используя в звукоряде настырное кукование (но об этом ниже) и бойкую музыку с кабацким душком.

Сценограф А.К. Глазунов пытается напомнить нам работы замечательного театрального художника Е.И. Куманькова. Спектакль Б. Равенских «Царь Фёдор Иоаннович» со сценографией Куманькова навсегда останется безусловной удачей и примером глубокого проникновения в классику, её воплощения на сцене. В «Ревизоре» постановки 2006 г. заметно влияние, но, увы, со снижением таких театральных работ Куманькова, как «Горе от ума» (1974), «Без вины виноватые» А. Островского (1981),

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1982). Присмотритесь к эскизу задника «Городок» (1981) к пьесе «Без вины виноватые». Панорама уездного города А. Глазунова производит мрачноватое впечатление, а воображаемое отражение её в поистине «миргородской» луже перед крыльцом не удваивается, а тонет в черноте и исчезает, как в преисподней. Кстати о крыльце: его так и хочется назвать задним, поскольку неказистая лестница с площадкой на повороте не тянет на парадный вход. Да, функциональность ее очевидна: она позволяет разнообразить мизансцены, выстраивая их по вертикали с прихотливыми разворотами и сменой персонажей на ступеньках.

Но художественное пространство *пьесы* «Ревизор» (пьесы, а не разбираемого спектакля) интегрирует пространство уездного города, удаленного от всех морей, присутствующие метонимически Петербург и Париж («суп... прямо... из Парижа»), литературные салоны столицы, палаты богоугодных заведений с диагнозами на табличках, похожими на надгробные надписи, тесноту гостиничного номера под лестницей с его атмосферой голодных мечтаний и страхом проезжего вертопраха перед всякой властью, и страхом местной власти перед налетевшим столичным ревизором, дом Городничего, где просторно вранью поистине столичного масштаба, где находится место для получения взяток и для пошлых заигрываний мелкого жулика с одуревшими от присутствия столичной штучки дамами.

Но замысел Гоголя восходит, в конце концов, к пространству Страшного суда («Развязка «Ревизора»). Отсюда важная особенность композиции – неожиданный финал, наступающий после развязки – чтения письма Хлестакова Тряпичкину.

Ритуал прощания с Хлестаковым у Гоголя начинается в комнатах и продолжается за сценой, но режиссер спектакля и сценограф выводят семью Городничего на крыльцо, перед которым неизбывная лужа. Отъезжая, Хлестаков кричит: «Прощайте, Антон Антонович!»; «Прощайте, маменька!» и Городничий ему отвечает: «Прощайте, ваше превосходительство». Не «до свидания», а именно «прощайте». Заметим, что внутренняя форма русского глагола «прощайте» связывает момент расставания с просьбой о прощении. Прощайте – простите, если что не так. Не забудем и последнюю реплику четвёртого действия. Голос ямщика, обращенный к лошадям, одновременно подытоживает пребывание в уездном городе именно Хлестакова: «Эй вы, залетные!». В спектак-

кле реплика опущена, а ведь для Городничего ямщицкое словцо – сигнал.

Последнее, пятое, действие «Ревизора» у Гоголя – это не столичная тусовка. Обыватели спешат в дом Городничего не на бал-маскарад, как показано в спектакле (и как акцентирует Инна Вишневская в статье «Ревизия без Ревизора»), а на подозрительно сенсационную новость, на которую они слетаются, как мухи на остатки вчерашнего пиршественного стола, и которая может иметь для них то или иное продолжение. Коловращением бала режиссеры заменили обывательскую броуновскую суету.

Мрачный финал «Ревизора» и его **трагический и тревожный подтекст**, конечно же, резко отличают гоголевскую пьесу от традиционного жанра комедии, на что в последние годы обращали внимание известные исследователи творчества Гоголя. Но в спектакле Малого театра музыка, кукушка и вращение круга снимают помрачневшую было атмосферу; вместо хотя бы относительно короткой паузы зрителей подталкивают к ритмически организованным аплодисментам.

Вернемся к финалу. Фольклорные традиции многих славянских народов позволяют определить кукушку (зозулю) как птицу мистическую. Кукованье кукушки исполняет функции вестничества о браке или сроке жизни. В этом плане кукованье в спектакле было бы уместно как своеобразная звуковая тема дочери Городничего и даже в сцене отъезда Хлестакова. (Заметим, что в природе кукует не кукушка, а самец кукушки, что учитывает, например, Анатолий Ким в рассказе и пьесе «Плач кукушки».) Но в финальной сцене в сочетании с ёрнической музыкой и упавшим двуглавым орлом эта тема неуместна и должна была бы уступить требованиям самого Николая Гоголя.

Упреки в прессе (М. Давыдова), что на вопрос Городничего: «Над кем смеетесь?» зал не отвечает, не смеется, непродуманны и поверхностны. Смех в зале был, но не в последнем действии. Зал в Малом театре – не просто, как нас уверяют критики, подростки и отроки с учителями и родителями. Здесь определенная и вполне достойная публика. В Москве по части «Ревизоров» есть выбор, но вдумчивые родители не отправляют чадо куда попало. И, пожалуй, зал почувствовал то, на что в последние годы так упорно указывали выдающиеся гоголеведы Владимир Воропаев и Иван Виноградов, – на драматизм финала пьесы, но задержаться на такой мысли им не дали как раз авторы спектакля.

Чиновники, владельцы автосервисов, салонов красоты и прочих ЗАО и ООО, а тем более олигархи на «Ревизора» уже давно не ходят. Большинство из них слышали о пьесе краем уха только на уроке в школе. Да и само название пьесы, думается, не вызывает у такого рода публики энтузиазма. Так что обращение в зал рождает у современных зрителей «Ревизора» не смех, а настороженную тишину. Школьники и наставники (учителя, родители) воспринимают монолог Горюхина с тревожным вниманием. И такое восприятие кажется нам естественным: оно подтверждает процитированное выше суждение о трагическом финале гоголевской комедии-трагедии.

Литература

- Алтова И.* Цветы довольствия. «Ревизор» Н.В. Гоголя. Малый театр. Культура. 26.10.2006.
- Виноградов И.А.* Гоголь – художник и мыслитель. Христианские основы мирозерцания. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.
- Вишневская И.* Ревизия без Ревизора. Новое прочтение бессмертной комедии. Литературная газета. 15.11.2006.
- Куманьков Е.* Воспоминания. Графика, живопись, театр, кино. – М.: Галарт, 1998.
- Ситковский Глеб.* Орлы закуковали. «Ревизор» в Малом театре. Газета. 02.11.2006.
- Шмадина М.* Многоуважаемый «Ревизор». Гоголь в Малом театре. Коммерсант. 16.03.2006.

Об авторе

- МОЛЧАНОВА Светлана Владимировна*, кандидат искусствоведения, член Союза писателей России, доцент Литературного института им. А.М. Горького, преподаватель колледжа музыкально-театрального искусства им. Г.П. Вишневской, г. Реутов Московской области. Эл. адрес: fotalex@list.ru
- MOLCHANOVA Svetlana V.* Ph.D., a member of the Writers' union of Russia, associate professor of Literary Institute A.M. Gorky, the teacher college music and theatre arts. G.P. Vishnevskaya, Reutov, Moscow region. E-mail: fotalex@list.ru

Ткач Т.С.
Российский государственный институт
сценических искусств, Санкт-Петербург

Петербургская гоголиада. Диалог с автором или режиссерский монолог о себе?

Статья посвящена проблеме гоголевских постановок на современной петербургской сцене. Автор стремится показать многообразие режиссерских трактовок произведений Н.В. Гоголя и проследить путь перемен в интерпретации наследия классика: как время меняет акценты смыслов и влияет на формы их подачи. Предпринята попытка обозначить вектор движения: от защиты «маленького человека» к его обезличиванию и растворению в толпе, от постижения гоголевского мира к утверждению полновластия режиссера.

Ключевые слова: Александринский театр, Бутусов, Васильев, Гоголь, «Вечера на хуторе», «Женитьба», «Игроки», «Ревизор», «Старосветские помещики», Туманов, Фокин, театр Комедии, театр им. Ленсовета, театр на Васильевском.

Tatyana Tkach

Russian state institute of performing arts (RGISI)

The article is devoted to the modern gogol's productions on the petersburg stage. The author aims to show the diversity of interpretations of works of Nikolai Gogol's directorial and to trace the changes in the interpretation of the classic heritage: the way the time changes the emphasis of meanings and affects the shape of their presentation. An attempt was made to designate a motion vector from the protection of the "little man" to his depersonalization and dissolution in the crowd, from the comprehension of the gogol's world to the consolidation of the director's sovereignty.

Key words: Alexandrinsky theatre, Butusov, Vasiliev, Gogol, "Evenings on a farm", "Marriage", "Players", "Inspector", «Old world landowners», Tumanov, Fokin, Comedy theatre, theatre im. Lensoveteta, theatre on Vasilevsky.

Именно Петербург сформировал Н.В. Гоголя как писателя, пробудив в нём дар запечатлеть пером то, что обычным смертным не видимо.

Фантастический город и склонный к мистике начинающий автор, открыв друг в друге сокрытые духовные миры, создали новую, ранее неведомую реальность. С той поры петербургская гоголиада из сумрачного града на Неве не исчезает, то громко заявляя о себе, то затихая словно в ожидании часа, когда возникнет резонанс с пространством.

Но разве не театр мощнее прочих транслирует энергии и смыслы сегодняшнего дня? И вот теперь афиши Петербурга трубят. Гоголевский гений вновь манит соблазном режиссерских откровений, дерзким преобразованием форм и новизной сценических прочтений, казалось бы, известных наизусть произведений.

Список постановок по произведениям Н.В. Гоголя скудным никак не назовешь. Спектаклей много, в них представлен широкий спектр современной эстетики театра: «Старосветские помещики», уж много лет идущие на Малой сцене ТЮЗа им. А. Брянцева» (1996), «Ревизор» (2002), «Женитьба» (2008) и сценическая фантазия «Ваш Гоголь» (2011) в Александринке, «Игроки» в театре Комедии им. Н.П. Акимова (2007), «Вечера на хуторе близ Диканьки» в камерном Театре В. Малышицкого (2013), «Женитьба» в театре на Васильевском (2014), «Город. Женитьба. Гоголь» в театре им. Ленсовета (2015). Да и захвативший наметни из Екатеринбурга в Питер «Коляда-театр» с гастрольными спектаклями, в числе которых «Женитьба» и «Мертвые души», раздвинул границы представлений петербуржцев о способах ведения диалога с классиком.

Сложившееся из произвольно взятых элементов мозаичное панно свидетельствует о странном явлении наших дней: театр, словно отбирая у драматургов права на первоисточник, стремится во что бы то ни стало заявить о себе как об *авторском* театре, понимая свое «авторство» как демонстративно провозглашаемый отказ от намерения постигать замысел создателя произведения и на подмостках воплощать его смыслы.

Но почему?

Не будем заниматься расшифровкой кодов ныне утрачивающего свои предпочтения постмодернизма. Предложим иной ракурс проблемы; на примере гоголевских постановок поговорим о диалоге с автором и о режиссерском монологе.

Мир Гоголя – лирически-исповедальный и насмешливый, порою сатирический и даже саркастичный, реальный и фантастический, правдивый и вымышленный, миражный, манящий светочной силой гармонии и завораживающий мрачной жутью чар колдовства – своим мерцанием смыслов увлекает режиссеров, даря каждому надежду рассказать о сокровенном.

В засыхающем мирке любви, добра и света среди оголенных веток (сценограф Эмиль Капелюш) обитают персонажи спектакля **«Старосветские помещики»** у режиссера Георгия Васильева, открывшего в эпоху «перестройки» красоту обыкновенной неприемной жизни, исполненной заботы и сердечного внимания человека к человеку. Эта постановка наполнила нежнейшей грустью предощущения ухода из сего брэнного мира супружеской четы (народная артистка России Ирина Соколова и народный артист России Валерий Дьяченко), невозвратимости когда-то казавшейся смешной идиллии. Спектакль стал предвестьем приближения других времён – с иными ритмами, разрухой, войнами и катаклизмами. Здесь тревожно ощущались страхи стариков о том, что происходит за пределами их вотчины, их сказочной усадьбы–рая. С толикой испуга привечали они принесшего известия о событиях в мире Гостя, опасливо посматривали на появляющегося временами из черноты пространства Человека в цилиндре (заслуженный артист России Борис Ивушкин). Этот спектакль ТЮЗа возник почти в одно и то же время со спектаклем «Белого театра» **«Женитьба Гоголя»** (1998) и **«Голь»** (1999) театра на Литейном с включением в инсценировку **«Носа»**, **«Повести о капитане Копейкине»** и других гоголевских повестей. В этих постановках Романа Смирнова гоголевские персонажи представляли затерянными в мироздании интеллигентами, в одночасье превратившимися в маленьких людей, выброшенных на обочину истории. Они мечтали о возможном счастье, о понимании, боялись окружавших их наваждений.

Этих беспомощных перед пугающей реальностью героев в наступившем тысячелетии сменили совсем иные персонажи. Возглавивший Александринский театр Валерий Фокин в **«Ревизоре»** явил стране новый тип героя – бандита, выбравшегося из подполья трусливого озлобленного урку, ранее скрывавшуюся в тюрьме нечисть. Хлестаков (Алексей Девогченко) – вдруг объявившийся в спящей России ревизор – внешностью и замашками напоминал «новых русских».

Он щеголял в смокинге и нахлобученном на бритую под ноль голову цилиндре, являя тех, кто в «лихие девяностые» не только пробудил сонное царство от многолетней и, как тогда казалось, вековечной спячки, взбудоражил застойную действительность, но и цинично, нагло всех и вся использовал. Ему под стать и слуга Осип (Юрий Цурило) – смурной лысый громила из когорты вышибал, ныне почтительно записанных в разряд телохранителей или же именуемых на заграничный манер «секьюрити».

Сейчас сменились типажи, но суть «героев времени» осталась прежней – лживой. Подлецы и проходимцы бандитского обличья сменились подлецами великосветскими. Хлестаков у Дмитрия Лысенкова – денди, светский лев. Одеванием, квадратными очками, неправильными резкими чертами лица, вертлявостью чуть сухопарой фигуры он напоминает героя Эрнеста Гарина из легендарного спектакля В. Мейерхольда, отсылками к которому наполнил свою сценическую версию комедии Н.В. Гоголя постановщик Валерий Фокин.

В спектакле Александринки власть выступает как единый, годами вымуштрованный организм. Чиновники здесь редко фигурируют поодиночке; они предпочитают группироваться, двигаются, как по команде. Их трудно друг от друга отличить. Особняком держится Городничий (народный артист России Сергей Паршин). Печать растерянности и удивления застыла на его чуть глуповатой, простодушной физиономии, обрамленной рыжекудрой бородой.

Его жена и дочь напоминают ярких кукол. Словно двойняшки, стоят они подле глумливого прищельца-ревизора, пылающие вполне грубой физической страстью.

Важнейшие для режиссера темы двурушничества, личности и власти, иллюзий и реальности, подполья души – воплотились в яркой театральной форме, открыли новое звучание остро-современной социальной значимости гоголевского «Ревизора».

Этот автор не отпускает В. Фокина. Он обращается к творчеству Гоголя, чтобы понять себя и мир, переосмыслить свой и чужой опыт, услышать время. Спустя шесть лет после «Ревизора» Валерий Фокин обращается к «Женитьбе» с тем, чтобы поведать о тихом бунте, о робкой попытке отстоять право на собственную, пусть для других ничем непримечательную жизнь. Подколёсин

(народный артист России Игорь Смирнов) – книжник, уединившийся от суеты быстротекущих дней в тёмной каморке под опекой всегда хмельного слуги Степана; им хорошо вдвоём, привычно. Сценограф А. Боровский огородил обитель Подколёсина огромной стеной с оконной щелью, поместив героя на лежанку в плохо освещенном сумеречном уголке. Сваха в пестром платке и сарафане, завалившаяся на подоконник, будто на ширму, сродни кукле Петрушке. Она какая-то «тряпичная», «рыхлая», совсем не похожа на провокаторшу невероятнейших событий. Чертовщину (куда же Фокин без неё?) воплощает Кочкарёв (Дмитрий Лысенков), присвоивший всю полноту ответственности за набирающее скорость сценическое действие.

Превратив сцену в каток, режиссер буквально материализовал этим приемом метафору «скольжение по жизни». Невесту, всех женихов и Кочкарёва-сводника режиссер буквально поставил на коньки, заставил скользить по жизни – каждого на свой лад: одних уверенно и резко, других по-молодецки лихо... Подколёсин же еле ковыляет, норовя хоть как-то обрести опору. Простушка Агафья Тихоновна (Юлия Марченко) с коклюшками на голове под фонограмму песен о любви кротко поджидает суженого. Ей многого не надо: чтоб просто рядом был мужчина, чтоб были детки – всё, как у всех. Однако она, как и другие, становится игрушкой в руках насмешливого кукловода Кочкарева, взявшегося вершить судьбы одиноких маленьких людей, вопреки своим желаниям вовлеченных в его игру. События разворачиваются на катке, по льду которого, как по таинственной зеркальной глади, кружат гонимые мнимой надеждой герои смешной и горькой комедии. Что за сила движет ими, заставляя упорно «наворачивать круги»? Фокин не дает ответ, но предлагает задуматься о праве решать чужие судьбы, не считаясь с желаниями взятых под опеку.

Диалог с Гоголем продолжен в спектакле **«Ваш Гоголь»**, сочиненном в пространстве Малой сцены Александринки. Именно сочиненном, поскольку режиссер создал собственную притчу о жизни и смерти человека (т. е. каждого из нас), творца (автора иной, художественной реальности), наконец, самого писателя. Фокин озаглавил постановку завершающей послания писателя привычной ему строчкой «Ваш Гоголь». В содружестве с художницей Марией Трегубовой он придумал пространство, превращающее события в миф. Стол, за которым, как на триз-

не, собрались зрители, по ходу представления оказывается то дорогой жизни, то подмостками, то смертным одром для подводящего итоги жизни измученного человека. Герои просматривают ленту памяти, вглядываясь в даль. Там вдруг раздвигается пространство и, как в рамке, появляются чудесные картинки детства, чтоб потом смениться фигурками-теньями прохожих на Невском проспекте, которые покинут подмостки и начнут гулять по мощеной досками дороге прямо над головами зрителей... Смешав жизнь и театр, вымысел и правду, литературу и документы, Валерий Фокин предложил свое прочтение гоголевской судьбы, сделав героями спектакля двух Гоголей – юного и уже прожившего жизнь. Такая двойственность в окружении фантастических персонажей – то ли видений, то ли фантомов, которыми вдруг обернулась страшная реальность – стала поводом для разговора об одиночестве, ответственности за прожитую жизнь и сделанное за годы странствий по земле. В финале герой ушел в открытое окно – прямо на крышу Александринки – быть может, в поднебесье, а может, на встречу с героями своих произведений.

Так в Александринке за десять лет сложилась необычная трилогия, спектакли которой все очевиднее тяготели к обобщениям и постановке философско-нравственных проблем: от социально резкого «Ревизора» к лирико-фантазмагорической «Женитьбе» и далее к мистериальной постановке «Ваш Гоголь».

Сегодня Гоголь перестал смешить. Он может быть мистическим, таинственным, реже – забавным. В спектаклях гоголевские персонажи все очевиднее становятся похожими на маски, марионетки. Сразу не разберешь, кто же герои спектакля камерного театра В. Малыщицкого «**Вечера на хуторе близ Диканьки**» – люди или куклы? В спектакле режиссера Петра Васильева, словно в старинном вертепе (художник Алевтина Торик), актеры манипулируют куклами-персонажами. Триединство гоголевского мира – навь-явь-правь – дано в спектакле с простодушной наглядностью. В первом действии («Ночь накануне Ивана Купалы») разыгрывается мистическая история любви-искушения, любви-наваждения с победой темных сил (навь). Во второй части, где воцарилась правь («Ночь перед Рождеством»), кузнец Вакула, всё преодолев, дарит черевички своей избраннице красавице Оксане; сила чувства преображает их обоих, утверждая свет и красоту жизни, той

яви, где обитают люди (актеры, разыгрывающие представление с песнями и прибаутками).

Лирика и мистика переплелись в таких столь непохожих, казалось бы, спектаклях, как «Игроки» театра Комедии им. Н.П. Акимова и «Женитьба» театра на Васильевском. Татьяна Казакова и Владимир Туманов верны себе. Во всех поставленных ими спектаклях речь идет о любви. Может показаться странным, кого же любят герои «Игроков», когда в пьесе нет ни одной женщины? Однако Т. Казакова строит события вокруг страсти Ихарева (Денис Зайцев) к колоде карт, именуемой Аделаидой Ивановной. Игра становится для шулера поэзией, он мчит за мечтой во имя объекта своей страсти готов на все, преступив нормы морали, нравственные устои и прочие запреты. Обман достигнет каждого участника мистификации. А в финале луч света высветит скромный пейзаж с березкой, украшающий унылый затрапезный номер гостиницы. Печальная мелодия звучит как послесловие к игре.

Спектакль «Женитьба» театра на Васильевском не дал ярких режиссерских открытий, запутав многих зрителей в прочтении смыслов. Для гоголевских персонажей сценограф Семён Пастух придумал серое пространство, «укутав» его изнутри, словно коробку, серой шинельной тканью. Одни увидели тюрьму, другие – сумасшедший дом, а третьи – «диванный мирок», уютный, мягкий. Мне же почудился курятник: герои Гоголя являлись под ритмические звуки прыгающей походкой, делая странные движения. К примеру, сваха, держа в руках концы нарядной шали, взмахивала ими, как крылами (мол, курица не птица, летать не может, как бы ни хотела).

Как бы то ни было, режиссер остался верен главной теме: в центре его внимания вновь оказался неспособный обустроить свою жизнь интеллигент. Белесый, бледный, чуть одутловатый рефлексирующий Подколёсин (Михаил Николаев) в тумановском спектакле не верит ни в какую возможность перемен. Однако Агафья Тихоновна (Екатерина Зорина) оказалась буквально одержима идеей замужества. Но счастья – вопреки усилиям Кочкарёва, который взялся отомстить и свахе, и недотепе-другу, да и самой судьбе за неудачный брак – не случилось. Чеховские печальные мотивы, столь близкие Владимиру Туманову, заглушили комедийную стихию Гоголя.

Построенный по принципу этюдов спектакль, тем не менее, подарил актерам чудесную возможность, играя ролью, создать

замечательную галерею трогательных и смешных в своей нелепости маленьких людей.

Событием петербургской театральной жизни стал спектакль театра им. Ленсовета «Город. Женитьба. Гоголь» в постановке Юрия Бутусова. Сразу оговорюсь: этот спектакль мне не близок. Смущает упоминание на афише имени Гоголя, поскольку напрочь исчезла фабула, а на сцене персонажи произносят текст самых разных авторов с отсылками к Ф.М. Достоевскому, А.М. Володину и другим, некогда жившим в Петербурге писателям. И все же спектакль *сбытиен* в том смысле, что вобрал важнейшие тенденции театра новой эпохи. Все линии сюжета в нем разомкнуты, что придает не только монтажную кинематографичность сценическому повествованию, но и некую эпичность. Персонажи существуют вне времени и определенного пространства. Зритель видит почти буквально воспроизведенную цитату из А. Блока «Ночь, улица, фонарь...», но есть еще и дверь в глубине сцены (сценограф Николай Слободяник). Режиссер будто собрал в одном спектакле все знаковые приметы Петербурга – снежную метель, решетки, превратившиеся потом в могильные оградки; даже забегаловке с круглым столиком нашлось здесь место (за этим столиком тихонечко расппевают песни поры 60-х неудачливые унылые женишки)... Город наводнён миражами и приведениями. Сваха предстает вдруг Солохой из «Вечеров», а то расчесывает длинный хвост, достав его из многослойных одеяний. Невеста Агафья Тихоновна тоже не прочь изменить свой облик: она и блоковская Незнакомка, и скромная курсистка, и даже клоунесса в черном котелке и с красным клоунским носом... Клоунские носы – примета всех бутусовских спектаклей, как, впрочем, и туго накрахмаленные пачки на героях.

Во многих спектаклях современных режиссеров герои обезличены. Они часть толпы. Одиночество в толпе определяет существование персонажей. Сценические персонажи бредут, снуют, бегут без цели или замирают, застряв в минувшем, погружившись в свои видения. У них нет понимания, во имя чего, зачем они живут, что утверждают...

Гоголевский «маленький человек» становится мелким чловечком, растворившимся в броуновском движении города. Ему сегодня трудно сострадать: он безлик, он стал фантомом.

Петербургская гоголиада разнообразна и пестра. В ней есть открытия новых тем, обилие сценических приемов, яркие актер-

ские работы. Театр открыл в произведениях Гоголя богатые возможности игры. Но смущает вопрос: есть ли пределы? Никто не отменял ведь на театре таких понятий, как «мировоззрение автора», «стиль и поэтика драматургии». Когда-то автор присутствовал на репетициях спектаклей по их произведениям – значит, он был вправе следить за воплощением своего замысла. Теперь; все иначе.

P.S. Эпилогом к теме стали гастроли «Коляды-театра». Из Екатеринбурга в числе прочих спектаклей прибыли «Женитьба» и «Мёртвые души». Эти постановки пополнили гоголевскую палитру неожиданными красками. Методом сценического воплощения произведений Н.В. Гоголя стал *китч*, порой граничащий с безвкусицей. Простенькие мысли подавались как откровения в долгих сценических картинках. «Женитьба» предстала историей о вреде семейной жизни. Женихи, должно быть, для пущей солидности спереди и сзади привязали подушки, приделав из пучка павлиньих перьев хвосты. Головы их украшали привязанные цветными лентами крышки самоваров. Для наглядности грядущих ужасов семейной жизни режиссер придумал сцену любовного сближения слуг, где громила Степан, посыпав невесть как оказавшимися в самоваре перьями ждущую от него любовных ласк женщину, жестким ударом кулака валит ее на пол. Подколёсин же в финале исчезает в отверстии подполья, обрамленном, словно для погребения, рушниками.

Незатейливой и плоской оказалась трактовка спектакля «Мёртвые души»: главная беда России – дураки да дороги. Вот и звучали не стихая песни о дороге, а герои то рассаживались за стол, который по ходу действия представлял то дорогой, то местом погребения Гоголя. Герои были выражены в спортивные костюмы из цветастой ткани, будто скроенные из павловопосадских платков. С беретами на головах, они занимались чудной забавой – лепили металлические ложки на лица, проверяя силу сокрытых в них энергий.

Удивили долгие овации зрителей после спектакля. Похоже, что гоголевская фантасмагория воплощается в нашей действительности.

Об авторе

ТКАЧ Татьяна Сергеевна, старший преподаватель кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, г. Санкт-Петербург. Эл. адрес: tatkach@yandex.ru

TKACH Tatjana S., Russian state institute of performing arts (RGISI), senior lecturer at the department of Russian Theater. Location: Saint-Petersburg. Email: tatkach@yandex.ru

Мирошниченко А.А.
кандидат искусствоведения

Судьба классики на сцене современного театра

В статье рассматривается вопрос об экспериментах над классикой в современном российском театре. Проанализированы два спектакля по произведениям Николая Гоголя – «Мёртвые души» режиссёра Кирилла Серебренникова и «Женитьба» Филиппа Григорьяна. В работе рассмотрены основные признаки постановок по классическим произведениям, а также намечены пути понимания классики в современном театре.

Ключевые слова: классика, эксперименты, Кирилл Серебренников, Филипп Григорьян, современный театр, Гоголь.

Miroshnichenko A.

The fate of the classics on the stage of modern theatre

The article discusses the issue of experimentation on classic works in the modern Russian theatre. The paper examines two plays based on the works of N.V. Gogol – “Dead souls” directed by Kirill Serebrennikov and “The Marriage” directed by Philip Grigoryan. The main signs of modern productions of classic works. The ways of development of the classics in modern theatre.

Key words: classic, experiments, Kirill Serebrennikov, Philip Grigoryan, contemporary theatre, Gogol

Кирилл Серебренников впервые представил спектакль «Мёртвые души» по Гоголю в Рижском (латышском) национальном театре драмы в 2010 г., и эту работу его московские зрители увидели на фестивале NET. Спектакль вызвал большой интерес, в фестивальной программе занимал особое место. «Что ещё может придумать с классикой адепт современной

режиссуры, лидер современного театра?» – примерно так рассуждала критика, предвкушая очередную версию гоголевских «Мёртвых душ». В постановке были заняты артисты Рижского театра; возможно, отчасти поэтому действие произвело впечатление сугубо личного, авторского взгляда на известное классическое произведение. Игра иностранных актёров на российской сцене, да ещё по прозе русского классика вносила что-то своё, присутствовал рижский колорит в понимание произведения. Они будто исследовали Гоголя, пытаясь понять феномен «загадочной русской души», как и автор, задавались вопросом: «Куда ж несёшься ты?» Модный и актуальный вопрос.

Главным в постановке 2010 г. стал финальный монолог Чичикова – разбитого, обманутого, отчаявшегося, где угадывались черты другого, важного для писателя человеческого типа – *маленького* человека. Свои последние слова Чичиков произносил, полусогнувшись, под свет одинокой лампы в деревянной коробке, похожей на гроб. Мрак... И именно эта сцена стала идейным финалом, на ней обрывался спектакль, после чего актёры, устроившись прямо напротив зрителя, с сильным акцентом исполняли хором песню «Русь, чего ты хочешь от меня». Создавалось ощущение, будто это отдельный эстрадный номер. Так на московской сцене играли русскую классику на английском языке и потом её же переводили на русские субтитры. «Мёртвые души» звучали по-новому, с иностранным акцентом...

Оригинальный текст поэмы, конечно, урезали, что, впрочем, понятно, когда речь идёт об адаптации прозы для театра, а само пространство сцены превратили в *коробку*, обитую дешёвым материалом ДСП, – это и есть вся декорация. Собственно, в этой коробке, с которой возникает только одна ассоциация – гроб, и происходило действие спектакля и жизнь персонажей. Как справедливо заметил критик Олег Зинцов, «Россию Кирилл Серебренников в гробу видал». Все роли исполняли мужчины. Главный герой вытеснен своеобразным коллективным героем, некой совокупностью всех иных персонажей (в спектакле много второстепенных персонажей; они, безусловно, хороши для самого действия, но ничего не добавляют к основному замыслу, разве что отсылают нас к реалиям современной жизни). Функция вспомогательных персонажей сводится к тому, чтобы в бешеном темпе гнать спектакль наполняя его символами времени сегодняшнего.

Спустя несколько лет все гоголевские герои перекочуют на сцену «Гоголь-центра», который возглавил Кирилл Серебренников. «Мёртвые души» в исполнении артистов Латышского национального театра драмы смотрелись как экспериментальный продукт «на тему России...», визуально имеющий лишь косвенное отношение к Гоголю. Интерес иностранного театра к русской классике явление закономерное, но она не является для них национальной, родной стихией. «Мёртвые души» интересны европейскому театру как литературное произведение, национальные смыслы которого непонятны во всей глубине. Поэтому больших претензий и больших разочарований в данном случае быть не может. Даже, на первый взгляд, дикое для зрителя исполнение всех ролей мужчинами здесь сглаживается приёмами площадного театра (впрочем, прием этот распространен в современном театре настолько, что стал уже штампом).

«Гоголь-центр» открылся известными со времён НЕТа «Мёртвыми душами». В спектакле заняты преимущественно молодые артисты – выпускники курса Кирилла Серебренникова, а роль Коробочки досталась корифею бывшего театра имени Гоголя Олегу Гущину. Так сказать, две диаметрально противоположные актёрские школы сошлись на одной сцене. Но главным персонажем по-прежнему остаётся «коллективный герой» – молодой актёрский ансамбль. Благодаря их энергии действие спектакля несётся с неимоверной скоростью. Каждый актёр исполняет сразу несколько ролей, только Чичиков – Семён Штейнберг.

Безумен, доведён до абсурда Манилов (Илья Ромашенко) вместе со своим неуёмным семейством в виде *бородатой жены* и двух детей – настоящих террористов, не дающих никому прохода; Собакевич (Антон Васильев) – бывший агент спецслужб, ветеран лихих 90-х; Плюшкин (А.Ребенков) – некрофил с перевязанными полиэтиленовыми пакетами ногами, городской бомж, который держит умерших крестьян прямо у себя дома, не захоронив. Но значение этого площадного безудержа одно – демонстрация будто бы извечных русские типажей – бомжей, пьяниц, а с недавних пор к ним добавились и гопники. Но эти герои вызывают и специфические западные ассоциации: вторгается совершенно иной ассоциативный ряд, с Гоголем никак не связанный.

Конечно, не могут не вспомниться подонки из фильма Стенли Кубрика «Заводной апельсин», которых очень напоминает свора псов Ноздрёва – в белых костюмах, с масками животных на голове; или отрицательных героев голливудской картины «Судная ночь» – их лица скрыты подобными масками, облачившись в которые, они убивают всех, кто оказываются у них на пути. Иными словами, всё это образы преступников, и только они, по мнению режиссёра наполняют Россию. В контексте спектакля ими и *полнится земля русская*. Очевидно, таков наш *национальный код*, по мнению модного современного российского режиссера.

То что важно режиссеру в спектакле на столичной сцене, было не так важно в латышской постановке. На первый план, повторим, выходила личность обманутого, раздавленного Чичикова и его взаимоотношения с помещиками. Там тоже создавалась на подмостках неприглядность России: с её убогость, взяточничеств, обман, но все же интонация спектакля не была столь разнузданной несмотря на привычный прием режиссера – сопряжения с действительностью. Смысл дополнялся гоголевскими «Игроками» одни обманщики надувают другого. На отечественной сцене всё это изменилось, и на первый план вылезли дикие образы из советского и «перестроечного» прошлого – окружение Коробочки в виде скрюченных уборщиц в синих халатах, разудалый холерик Ноздрёв (Михаил Тройник в растянутых трениках «адидас» и валенках); трое ребят, готовых «сообразить» в шиномонтажке. Таким видится театру современный символ «птицы-тройки». Складывается впечатление, что идея постановки посмеяться или даже поиздеваться над нашей действительностью с помощью гоголевских помещиков. Главным в спектакле оказался стёб над героями. Получился спектакль-скетч, трюк, спектакль-зонг, балаган. Классический текст оказался полностью обезличен, впрочем, как и сам автор.

Чичиков сразу напоминал дельца – современного бизнесмена. Сдержанный, циничный, он выглядит при этом иногда *положительным героем*, вызывающим симпатии. Он работает, дело делает! Но по ходу спектакля его перестаешь замечать, так как режиссер акцентирует внимание зрителя на ассоциациях с современной действительностью. Чичиков быстро выпадает из спектакля, потому что вся сценическая череда *эгов*, трюков,

ярких песенных номеров лишает возможности наблюдать за ним. Он растворяется на фоне всеобщего *стёба*.

«Мёртвые души» – это русская классика. «Проверять себя классикой», конечно, можно, но она давно и не раз «проверена» разными временами. Поэтому наше прочтение говорит классики скорее о нас, нежели о самой классике как образцовом корпусе русской культуры. Только на её фундаменте можно строить новое, подлинно авторское. Только преемственность культурных ценностей, заложенных в ней, трансляция их может создать по-настоящему современное произведение. Наполнение действия образами-однодневками, сошедшими с городских улиц, засоряет смысл, искажает авторские идеи, которые служат на современной сцене только для внешнего эффекта, развлечения публики.

Существуют спектакли, в которых классика звучит актуально. Прекрасный тому пример – «Мастерская П.Н. Фоменко», Студия театрального искусства Сергея Женовача, спектакли Льва Додина. Художественная правда и ценность классики в том, что она содержит в себе вечный опыт человеческий, данный в мощных художественных образах (а в русской культуре художественные образы вобрали в себя всю силу реальности, став типами).

Сегодня на сцене часто преобладают иные подходы и интерпретации. Современные режиссёрские трансформации делают классику беззащитной. Поэтому в «Мёртвых душах» получилось так, что не современный театр пытается дотянуться до образцового, а наоборот, классика поставлена в такие рамки, что вынуждена «опуститься». Главное отличие автора от режиссёра в том, что один переживал за то, что происходило в стране, и описал это на страницах своей поэмы, другой вывел своей главной темой смех (зубоскальство) и карикатуру на героев. Задачи, как мы понимаем, разные.

Один из известных историкам театра примеров режиссёрской трансформации произведения Гоголя для сцены – это «Ревизор» Мейерхольда, поставленный им в 1928 г. в Гостиме. Тогда критика, за редким исключением, отказалась принимать нового Гоголя, назвав постановку «профанацией», «издевательством» над классикой, «развратом» в лице Анны Андреевны (Зинаида Райх) [РГАЛИ]. Но речь шла о совершенно новом прочтении Гоголя, переосмыслении знаменитого произведения, кото-

рое до Мейерхольда ставили исключительно как комедию. Режиссёр основательно подошёл к переделке «Ревизора» и расширил его до масштабов вселенной под названием «Город N», наполнив спектакль образами и даже сценами, которых не было в пьесе, но которые переключались из других произведений Гоголя.

Перед советским зрителем предстала картина провинциального дна, полумистического, в зелёно-коричневых тонах, будто болотистый аквариум, где обитают, копошатся и размножаются речные гады. Эта черта была визуально подчёркнута в костюмах помещиков. В спектакле также присутствовал элемент трюкачества, например, в сцене с офицерами, когда перед страдающей от недостатка мужского и вообще какого-либо внимания Анной Андреевной откуда ни возьмись появлялись молодые офицеры – из шкафа, тумбочки, из-под дивана, один даже стрелялся из-за неразделённой любви. Многие сцены, придуманные Мейерхольдом, опирались на другие произведения писателя, его повести, письма. Режиссёр добывал детали новой гоголевской реальности из архивов автора, погружая зрителя в неизведанный мир. Но в большинстве своём советский зритель не принял видение Мейерхольда, но не потому, что не узнал почерк Гоголя, а потому, что не хотел его таким принимать. В сознании публики он остался комиком, автором уморительной комедии под названием «Ревизор» или «Женитьба», но никак не мистической, разросшейся до масштабов России. Не принимал именно потому, что увидел в этой интерпретации ужас режиссера за страну, увидел мир, помещиков, которые оказались угрожающе натуралистичными. Стало страшно... Вот на этом авторском фундаменте Мейерхольд создал своего «Ревизора» (он вводит и такие современные типажи, как рабочий, крестьянин, представитель буржуазного класса). Всё это он испробовал ещё в спектакле «Лес» 1924 г., но там и задачи стояли кардинально другие – создать систему площадного театра с масками, амплуа наподобие итальянской комедии дель арте [Алперс, 1931: 82]. И сегодня, конечно, экспериментальный театр часто отпирается на Мейерхольда. Безусловно, что на нашем театральном дворе стоит время Мейерхольда.

Ещё дальше пошёл режиссёр Филипп Григорьян в постановке **«Женитьбы» в Театре Наций**, премьера которой состоялась в марте 2015 г.. Жанр, заявленный в программке, – «токсич-

ный китч». Справедливости ради стоит заметить: здесь указано, что постановка «по *мотивам* произведения Николая Гоголя». Герои спектакля далеки от классических образов. Режиссёр создаёт галерею современных типажей. Харизматичный Кочкарёв – (Виталий Хаев) превращается в заядлого наркомана и тусовщика, разгуливающего с *бородатой женой*, которую когда-то ему подсунула сваха (Ксения Собчак). Перед воротилой нефтяного бизнеса, одиноким, полным комплексов девственником, в которого трансформировался чиновник Подколёсин (Максим Виторган), сваха появляется в золотом причудливом костюме в образе смерти с косой. В её маленькой сумочке всегда лежит пистолет, в случае чего противника она расстреливает на месте, как это сделала с недоверчивой к её услугам тёткой невесты Ариной Пантелеймоновной. По мысли режиссёра, сваха выполняет роль некоего рока, судьбы, решающего момента для главного героя, который оборачивается для него всегда трагедией. Невеста Агафья Тихоновна приторговывает шаурмой в местном кафе.

И наконец, женихи – это особая порода. Тут уж было где разгуляться. Коллежский ассессор Яичница – толстый начальник ОМОНа; отставной офицер Анучкин помешан на том, чтобы невеста знала и говорила на французском, и прибывает прямо в цинковом гробу (на лице зелёная краска, что делает его схожим с персонажами голливудской саги о зомби). И только в Жевакине, уже отвергнутом, отдалённо звучит гоголевская тема маленького человека. Сам же он появляется в костюме космонавта.

Спектакль наполнен трюками, эффектами: всё мигает, искрит, взрывается фейерверком. Фон сцены меняет цифровые пейзажи то ночной клубной Москвы, то Парижа на закате. Абсурдность граничит с диким цирком: то Анучкин окажется замурованным в стену, то у Яичницы от переизбытка страданий, видимо, связанных с небогатым имуществом невесты, вывалятся кишки из большого живота; то оживёт единственный друг Подколёсина – плюшевый красный мишка. Временами спектакль напоминал большой нелепый, полный эклектики комикс. *Решающий прыжок* в окно для главного героя обернулся плачевно, так как оно находилось на этаже небоскрёба. Вот и придётся зрителю гадать, то ли это самоубийство, то ли несчастный случай. И в качестве эпилога мы увидим автозак, где Яичница займётся своими должностными обязанностями и будет

допрашивать Агафью Тихоновну; увидим в дурманном бреду Кочкарёва и сотрудников кафе по делу о несчастном олигархе. На деле гоголевская пьеса обернулась банальной историей из криминальных сводок новостей. За всей этой мишурой потерялась главная мысль «Женитьбы», хотя режиссёр и сохранил авторский текст.

Можно долго разбираться в замысле Григорьяна: это ставит спектакль о личности, загубленной миром безудержного потребления; о стереотипах массовой культуры; о женитьбе не как воли каждого и естественном проявлении взаимных чувств, а как получении некоего социального статуса. Но этот кошмарный маскарад имеет мало общего с Гоголем. Да и истинный смысл его теряется, так как режиссёр в довольно фривольной и своеобразной форме транслирует идеи, не заложенные в пьесе.

Эксперименты над классикой на сцене российского театра зачастую представляют собой наполнение действия реалиями и злободневными знаками современной действительности, а потому носят поверхностный характер, не запоминаются, для самого сюжета ничего не дают, а засоряют произведение. Современные сценические практики показывают, что художественная ценность классики является для современного художника областью проблемной. Современное авторское произведение сценического искусства создается на классической канве, но смыслы, ценности, живые национальные типы, составляющие классические драматургические произведения реформируются режиссерами под собственные задачи и театральные цели, которые далеко расходятся с содержанием художественным строем русской литературы.

Литература

Алперс Б. Театр социальной маски. М., Л., 1931.

Зинцов О. Вычитая метафоры. Ведомости. 29 января 2014 г.

Февральский А.В. Рецензии и заметки о спектакле «Ревизор». РГАЛИ.
Ф. 2437, оп. 2.

Театральные дневники. URL: <http://www.teatr-live.ru>

Театральный смотритель. URL: <http://www.smotr.ru>

Об авторе

МИРОШНИЧЕНКО Анна Александровна – Эл. адрес: kovai@list.ru

MIROSHNICHENKO Anna A. – E-mail: kovai@list.ru

Руднева М.В.
Русская христианская
гуманитарная академия.
Санкт-Петербург

Современные стереотипы в интерпретации. Автор и его произведение (Взгляд психолога)

Отсутствует аннотация статьи на русском и английском

Ключевые слова: *интерпретация, стереотип, автор, образ, спектакль, герой, особенности восприятия, художественное произведение, режиссер, типичное, «Женитьба» Н.В. Гоголь.*

Rudneva Mariya V.
Stereotypes interpretation. Author and his work

Key words: *interpretation, stereotype, author, figure, performance, hero, characteristics of perception, work of art, director, typical, «The marriage», Nicolai Gogol.*

Интерпретация текста представляет своеобразное взаимодействие внутреннего мира литературного произведения и мира интерпретатора – режиссера. Всякой интерпретации, естественно, предшествует понимание и осмысление текста художественного произведения. Согласно подходу М.М. Бахтина, понимание текста включает отдельные акты, которые в реальном (психологически смысловом) понимании личности слиты в единый процесс, при этом каждый акт выполняет свою функцию – восприятие и узнавание текста; понимание его общего значения в данном языке и значения в контексте данной культуры; активное диалогическое понимание смысла, совпадающее с его формированием [Бахтин, 1979].

Исходя из концепции М.М. Бахтина [1979: 361], понимание текста требует выхода за пределы его буквального прочтения и может быть определено как истолкование (интерпретация)

последнего путем соотношения с другими текстами и культурным контекстом. В процессе интерпретации текста художественного произведения читатель, интерпретатор, или режиссер может использовать существующие в структуре его восприятия и социального познания *стереотипы*.

Психологическая предпосылка формирования стереотипов состоит в обобщения информации об объектах, субъектах, их образах, поступках. Е.В. Харченко считает, что стереотип – это редуцированный образ объекта, отражающий стабильные, но малосущественные свойства объекта и выступающий как результат и как средство обработки когнитивной реальности [Харченко, 2003]. С нашей точки зрения, *стереотипы* в структуре художественного произведения, как правило, выделяют и описывают *типичное*. В процессе анализа спектаклей, созданных режиссером, правомерно размышлять как о стереотипных чертах в образах героев, типичных приемах и технологиях создания спектакля, так и о стереотипах восприятия художественного произведения, характерных для зрительской аудитории.

Режиссер, с одной стороны, опирается на свое осмысление драматургии, а с другой – учитывает особенности восприятия художественного произведения, которые присущи людям разного возраста, социального происхождения, субкультуры и национальной идентичности. Проблемы художественного восприятия находятся в центре внимания В.Ф. Асмуса, М.С. Кагана, Л.С. Выготского, П.М. Якобсона, Р. Арнхейма. Л.С. Выготский отмечал диалектичность восприятия художественных произведений, разделяя его на «эмоции содержания» и «эмоции формы» и акцентировал внимание на том, что полноценное восприятие художественного произведения представляет сложный процесс, включающий как понимание и осмысление его сути, так и ***формирование отношения как к самому произведению, так и к действительности, которая в нем изображена*** [Выготский, 1986].

Спектакль «Ваш Гоголь» – это смелый поступок режиссера Александринского театра Валерия Фокина.

Определенной оппозицией режиссёрской идее этого спектакля и его центральной мысли было бы мнение М.М. Бахтина: «Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании. Он находится

в том невыделенном моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме. Литературоведение обычно ищет его в выделенном из целого *содержании*, которое легко позволяет отождествить его с автором – человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом образ автора почти сливается с образом реального человека. Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении» [Бахтин, 1979: 362].

Первая сложность при восприятии и истолковании спектакля возникает, когда мы обращаемся к названию «*Ваш Гоголь*». Опять прибегаем к научным интуициям М.М. Бахтина: «Слово, употребленное в кавычках, то есть ощущаемое и употребляемое как чужое, и то же слово (или какое-нибудь другое слово) без кавычек... эти слова размещаются в разных плоскостях на разных отдалениях от плоскости авторского слова» [Бахтин, 1979: 365]. Мне понятно, что Валерий Фокин воспроизводит привычную для адресатов Гоголя подпись, но в современном контексте содержится вопрос, провокация и утверждение типичности, хрестоматийности образа великого писателя, которое схематически и в то же время однозначно описывает его личность. Что знает каждый россиянин о Гоголе? Родился в Малороссии, приехал в Петербург, был знаком с Пушкиным (знают не все); написал повести «Нос», «Невский проспект», «Тарас Бульба» «Шинель (как правило, названия повестей варьируют в зависимости от количества экранизаций и их популярности в разные десятилетия конца XX начала XXI в.), пьесу «Ревизор» и роман «Мертвые души»; знают, что путешествовал по Европе, долго жил в Италии, сжег второй том «Мёртвых душ» в состоянии душевной болезни, боялся быть похороненным заживо.

Создавая портрет Н.В. Гоголя, Фокин избирает определенный ракурс. Увеличительным стеклом становится *болезнь* или *нервная горячка*. Контекст спектакля – это страдания и мучения, переживаемые Гоголем в тисках «холодной» (эпитет В. Набокова) европейской медицины. Пиявки и клистиры докнали анемичного Гоголя. Но жестокость и жесткость врачей не может полностью уничтожить его сознания; в нем открываются, в него прорываются картины прошлого. Они даны в пленительных инсталляциях Марии Трегубовой. Яркие, наивные,

как декорации теневого театра, это образы-воспоминания: картина украинского хутора под сенью крыл гигантской, увиденной детским взглядом бабочки; «перспекты» Петербурга; гондолы Венеции, управляемые мрачными синьорами в черных одеждах. Фантазийный мир молодого Гоголя меркнет в переживаниях ответственности за творения. Ю. Лотман пишет: «Гоголь верил, что он не «изображает», а творит мир. Отсюда источник одной из его важнейших трагедий. Молодой Гоголь верил, что, изображая зло, он его уничтожает. Зрелый Гоголь возложил на себя ответственность за существование зла, ибо изображение было, с его точки зрения, созданием. То, что в романтической литературе часто фигурировало как метафора, для Гоголя превратилось в реальность. Он возложил на свои плечи создание мира и испугался того, что сам создал. Когда же, согласно замыслу, рядом с ужасным должен был быть создан другой — прекрасный, Гоголь почувствовал, что волшебное свойство создавать то, чего еще не было, его покинуло» [Лотман, 1993].

Между тем описания последнего года жизни Гоголя не так однозначны, как видит известный гоголевед. К. Мочульский в очерке, посвященном жизненному пути Гоголя от рождения до смерти писателя, приводит высказывания близких и знакомых. «Несмотря на постоянные болезни, в последний год своей жизни он был спокоен и радостен. Доктор Тарасенков рассказывает, что «в последнюю зиму Гоголь был постоянно погружен в себя, задумчив, неразговорчив, как всегда, но, казалось, был веселее обыкновенного. В последнее время он в тайной душевной беседе объявил, что он довольнее своими последними приготовленными трудами. К концу жизни Гоголь представляется нам духовно просветленным, радостным, внутренне удовлетворенным: плоть свою он не умерщвляет, мира не проклинает, а, напротив, страстно любит природу, цветы, песни, детей; становится проще и добрее. Поверив в неминуемость смерти, писатель стал готовиться к ней подвижнически: говел на Масленице; «перед принятием Святых Даров у обедни пал ниц и долго плакал». Большую часть ночей проводил без сна в молитве. Одними из последних слов, сказанных им еще в полном сознании, были: «Как сладко умирать» [Шевырев, Мочульский, 1995].

В интерпретации гениальности Гоголя мы сталкиваемся с очень популярной и весьма распространенной теорией Чезаре

Ломброзо, который обнаруживает сходство между помешательством и гениальностью. «Меланхолия, уныние, застенчивость, эгоизм – вот жестокая расплата за высшие умственные дарования» [Ломброзо, 2012]. Но не только влияние болезни и безумия на личность художника интересует режиссера, но и взаимосвязь или противопоставление молодости и старости. Уничтожение рукописи происходит в руках молодого Гоголя, которого играет артист Поламишев, и тут же возникает вопрос: это конец или начало писательской деятельности Гоголя? Это аутодафе связано с уничтожением первого произведения «Ганс Кюхельгартен», которое вышло под псевдонимом «Алов», или это попытка связать начало писательства и его итог? Зрители при этом однозначно утверждают, что в руках *молодого Гоголя* пылает *второй том «Мёртвых душ»*.

В традициях современной психологии, которые стали сейчас популярны и в театре, Гоголь представлен двумя актерами. Это две *субличности*: один – воплощение молодости, подчеркнутой резвым катанием на доске, а другой (в исполнении Игоря Волкова) – старик (в современном стремлении к бесконечной молодости старость в сорок три года выглядит мифом или парадоксом).

Спектакль играют на чердаке театрального здания, где принято сегодня открывать малые и новые сцены). Такое специфическое пространство создает камерную атмосферу, необходимую для тяжелобольного человека. В комнате стол, он же подиум. Именно на нем *уже* корчится в своих болезненных припадках Гоголь, в то время, когда зрители *еще* в тишине проходят в зрительный зал. Именно на этом сером огромном столе перед лицом зрителя разворачивается театральное действие. Нарушен стереотип восприятия театрального действия (сцена–зритель), хотя сами эти нарушения уже давно стали стереотипными и штампованными... Такие предлагаемые зрителю «тесные обстоятельства» заставляют ожидать того, что *единение* продолжится, раз создатель спектакля посадил зрителей вплотную к сцене (он подумал об их совместном взаимодействии с актерами). Но задумка интерпретатора-режиссера все же, смею предположить, иная. Вы будете шокированы неэстетичным зрелищем ног, стуком каблучков, близостью актеров, на лице которых пот образует струйки-речушки, пробивающиеся сквозь театральный гримаску.

Вас принуждают созерцать физиологию театрального процесса за свое стереотипное отношение к Гоголю. Конечно, вас об этом никто и не спрашивал, просто существует мнение, что «рожденные в СССР» или на его развалинах иначе понимать Гоголя не могут. И ваши фантазии о том, что в творчестве Гоголя «нет нереального и невозможного», что «мышление Гоголя включает модус «а все могло произойти иначе», что Гоголь любит отраженный в воде пейзаж, то есть пространство, в котором нет ни верха, ни низа» [Лотман 1995], что он постоянно в своей жизни занимается мифотворчеством – это ваше внутреннее право на индивидуальное отношение к Гоголю театром никак не берется в расчёт.

В спектакле Фокина практически отсутствует христианское миропонимание Гоголя. «Старайтесь лучше видеть во мне христианина и человека, чем литератора», – писал Гоголь матери в 1844 г. Короткий спектакль, который длится пятьдесят минут, завершается вопросом режиссера: что происходит с человеком, когда творческий потенциал и человеческий ресурс исчерпаны? Необходимо ли самоуничтожение или возможен уход? Гоголь Фокина, воспользовавшись находкой своего героя Подколёсина, выходит в окно (прямо на крышу Александринского театра). И в этом уходе привычная, стереотипная *многозначность*, или в омут с головой или к некоему свету. Выбор интерпретации финала предлагается самому зрителю.

От «окна» спектакля «Ваш Гоголь» легко перейти к другому субъективному комментарию спектакля В. Фокина, поставленному по пьесе Н.В. Гоголя «**Женитьба**» в 2007 г. (Спектакль был признан театральным сообществом и получил «Золотую маску».)

Пьеса была написана в 1842 г. и на премьере не была принята зрителями. На первой постановке присутствовала царская семья, которая с должной долей холодности отнеслась к ней. «Женитьба» имеет сложную историю создания. Николай Гоголь начал сочинять комедию «Женихи» в 1833 г. (Это название – важный эпизод для толкования фокинского спектакля, который временами выглядит именно как *исследование разных стратегий женитьбы, связанных с психологическими и физическими (внешность и пантомимика) особенностями претендентов*). В течение девяти лет Н.В. Гоголь работал над пьесой. Окончательный вариант появился после завершения первого

тома «Мёртвых душ». История создания «Женитьбы» отражает долгие творческие искания автора, формирование основных эстетических принципов. «Женитьбу» невозможно рассматривать как реалистическое произведение, ибо мир гоголевского Петербурга абсурден: целостность утрачена, части разъяты, смысл отсутствует.

Чем запомнится зрителю спектакль Валерия Фокина?

Был *проведен опрос*, в котором нем участвовали женщины и мужчины в возрасте от девятнадцати до шестидесяти лет, преимущественно с неполным высшим образованием, среди которых были любители театра и случайные люди, которые нечасто бывают на театральных представлениях.

Конечно же, запомнилось *ледовое шоу* на тему женитьбы, столь близкое для многих обывателей. Каток – вот пространство, вокруг которого строится театральное действие. Катаются на коньках только Агафья Тихоновна и женихи. (Интересен маленький, вероятно, осознаваемый режиссером курьез: Подколёсин просит у Степана подать сапоги, покидая с Кочкарёвым свой дом, а появляется у Агафьи Тихоновны уже на коньках видимо, взял напрокат на катке). Каток у Агафьи Тихоновны небольшой, к тому же стеклянная крыша прохудилась, некоторых стекол не хватает, другие треснули; через них плавно кружится снег, создавая романтическую атмосферу взаимного интереса женихов и невесты. Каток временной: герои первой половины XIX в. попали на лед где-то в начале XX в., если обратить внимание на расклеенные с внутренней стороны забора афиши александринского «Ревизора» в дореволюционной орфографии, а также на музыкальное сопровождение. Участники ледового шоу катаются под граммофонные песенки, транслируемые через подвесной громкоговоритель, причем последняя из этих песенок – советский шлягер «Летят перелетные птицы».

Участники опроса обратили внимание на *сонное видение* Агафьи Тихоновны, когда в полумраке она созерцала полуголых женихов, которые в вихре захватывающего движения двигались на катке. Каток, с одной стороны, – это место *грез*, а с другой – *способ реальной диагностики* претендентов, позволяющей оценить физические данные женихов; ритмичность, красота и быстрота движения часто являются следствием хорошего владения телом. С некоторой долей иронии можно интерпретировать

подобное тяготение к двигательной активности известной фразой «В здоровом теле здоровый дух».

Сценографический прием использования искусственного льда вполне стереотипен, так как к нему прибегали в постановках и другие режиссеры (на коньках уже катались в современниковских «Пяти вечерах» и в ленкомовском «Тартюфе»). Открытым остается вопрос о *символической интерпретации* катка. Вряд ли в современном социокультурном пространстве каток символизирует пространство отношений жениха и невесты. Поиски символических интерпретаций катания на коньках присутствуют в сонниках и говорят либо о замораживании отношений, либо о невозможности их построения. Многие участники опроса *остались в недоумении*, пытаясь понять, какую цель преследовал режиссер, заставляя актеров двигаться на коньках.

Участники опроса обратили внимание на неожиданную трактовку образа свахи: она не дворянка и не мещанка, а обычная *разнорабочая*, одетая в тулуп и штаны, при этом сильно пьяная в первой сцене. Остается загадкой: как она смогла привлечь женихов к смотрянам невесты? В одной из сцен сваха взлетает над декорациями с *жестом Боярыни Морозовой*. Как читать этот символ? Сваха готова принять любые страдания за свою специфическую работу или она не отступит от женихов, защищая достоинства невесты? А может этот символ говорит об отношении бедного класса к своей родине-России? В этом изображении режиссером спивающегося русского народа мы снова видим *стереотип восприятия* русского человека западными людьми и некоторой частью нашего общества, любящего указать на «пьяную Россию». Участники опроса увидели в этом не сожаление о пьющих россиянах, а *злость и подчеркивание несостоятельности русских*.

Запомнился зрителям Подколёсин еще и потому, что они обратили внимание на диссонанс между ним и другими женихами. В.Г. Белинский так характеризует главного героя: «Подколёсин не просто вялый и нерешительный человек со слабою волею, которым может всякий управлять: его нерешительность преимущественно выказывается в вопросе о женитьбе. Ему страх как хочется жениться, но приступить к делу он не в силах. Пока вопрос идет о намерении, Подколёсин решителен до героизма; но чуть коснулось исполнения – он трусит» [Белинский, 1979].

В восприятии современных зрителей образ главного героя оказался размыт – уж не Обломов ли это? Изучение произведения Гончарова в программе школьного обучения, видимо, влияет на ассоциативный ряд, связанный с интерпретацией героя (*человека в домашнем халате*).

Пьеса Н.В. Гоголя «Женитьба» не может соперничать по популярности с «Ревизором». Вот и остается она малоизвестным текстом для многих зрителей. Появилось довольно устойчивое убеждение, что в наше время доминирования визуальности знание текста совершенно необязательно. Вот только это «убеждение» обедняет восприятие зрителя. А значит, зритель плохо «считывает» и театральное послание.

Преобладание субличности в спектаклях, в том числе в постановках В. Фокина (то есть «многозначности выводов», незавершенности мысли, приёмах, когда зритель сам должен додумывать, что хотел сказать режиссер), только осложняет диалог режиссёра и зрителя. Однако и другой стереотип – акцентирование на патологии (в спектакле «Ваш Гоголь» – на болезни Гоголя), нельзя назвать адекватным (идентичным) гоголевской судьбе и творчества. Увы, но здесь «диагностический инструментарий» вытесняет и отчасти заменяет полноту художественного образа.

Литература

- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.
- Белинский В.Г.* Русский театр в Петербурге: в 4 т. М., 1979. Т. 4. Статьи, рецензии и заметки. Март 1841 – март 1842.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
- Ломброзо Чезаре* Гениальность и помешательство. М., 2012.
- Лотман Ю.* О реализме Гоголя. URL: http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy_ii/lotmanj.pdf
- Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995.
- Харченко Е.В.* Модели речевого поведения в профессиональном общении. Челябинск, 2003.

Об авторе

РУДНЕВА Мария Викторовна, кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии Русской христианской гуманитарной академии.

RUDNEVA Mariya, Ph.d. Candidate (Psychology), professor of the chair of psychology of Russian cristian humanity academy.

Стебловская С.Б.
Московский институт телевидения
и радио. Останкино

Проблема интерпретации брака в постановке «Женитьбы» (МХТ имени А.П. Чехова)

В статье проанализирована интерпретация пьесы Гоголя «Женитьба» на сцене МХТ имени Чехова (режиссер Игорь Золотовицкий). Особое внимание уделено проблеме корректности интерпретации, ее адекватности авторскому замыслу, а также проблеме брака как центральному сюжету пьесы.

Ключевые слова: *пьеса, сценическая постановка, интерпретация, авторский замысел, сюжет.*

Steblovskaja Sophia B.

The marriage interpretation problem in the Moscow Art Chekhov Theatre setting of the play Marriage by Gogol (director Igor Zolotovitskiy)

The article deals with the stage interpretation of the Gogols play «Marriage». The main item of the article is correctness of this stage setting, as well as marriage problem.

Key words: *play, stage setting, interpretation, authors idea, plot.*

Вопрос о границах интерпретации классики, в том числе в театральном искусстве, является одним из наиболее дискутируемых и спорных в современной критике. С одной стороны, чрезвычайно трудно выработать единую критериальную систему, которая разграничивала бы интерпретацию и вольное обращение с материалом; с другой – надо учитывать, что едва ли возможно выработать такие критерии, которые равно удовлетворяли бы всех с точки зрения мировоззрения, идеологии, ценностей и смыслов.

Вместе с тем проблема интерпретации как таковой и связанные с ней сложности вовсе не отменяют поиска этих критериев. Наиболее разумным видится интерпретация (в данном

случае сценическая) произведения в аксиологической системе координат, в которой произведение задумывалось автором. Естественно, что понимание замысла приходит не иначе как через тщательное и добросовестное изучение дневников, переписки, критики разных периодов, то есть филологического массива, которым нередко пренебрегают современные режиссеры. Таким образом, мы подходим к *проблеме замысла произведения*. Именно попытка адекватно и корректно передать замысел писателя – с ценностной, философской, нравственной точек зрения – может считаться грамотной интерпретацией. Выход за рамки замысла, тотальное переосмысление, а зачастую и домысливание, переписывание может быть расценено как превышение интерпретации.

В случае с пьесой Н.В. Гоголя «Женитьба», написанной в 1833 г., именно определение замысла произведения может представлять изначальную проблему. Ф.М. Достоевский, например, отмечал, что «Женитьба» – едва ли не самое глубокое и сложное произведение Гоголя, и секрет этого произведения еще не открыт. Именно многослойность, *неочевидность* пьесы делает ее явлением в русской культуре.

«В пьесе присутствует несколько измерений» [Манн, 1988: 334]. Эти измерения, представленные в тексте, переплетаясь в единое целое, создают уникальный хронотоп, уникальное пространство гоголевского мира, отображение которого во всей целостности едва ли возможно на сцене. Так, в пьесе присутствует и тема «возможности, которая боится стать реальностью» (Манн, 1988: 335), то есть некая метафизическая модальность, некая потенция (в высшем, философском смысле), которая хочет стать и не становится интенцией.

Присутствует в пьесе и тема некоего «зазеркалья» – параллельной реальности, представленная разбитым зеркалом в начале пьесы, через которое герой как бы попадает в зазеркальный мир, и из которого буквально выпрыгивает в конце пьесы, совершая как бы сниженное, *символическое* самоубийство. Разбитое зеркало опять-таки отсылает нас к теме смерти, давая понять, что Подколёсин уже мертв. Тема отсутствия духовной жизни при наличии жизни физической – важная для Гоголя тема духовной пустоты и мертвечины. В таком контексте матримониальные поползновения Подколёсина выступают попыткой ожить, победить смерть...

Сам Гоголь определял пьесу как «совершенно невероятное событие», то есть подчеркивал вовсе не комедийную природу пьесы, а ее «невероятность», чрезвычайность, фантазмагоричность, абсурдность. Связь Гоголя с театром абсурда давно известна и изучена.

Однако сам материал – история неудавшейся женитьбы, закончившейся самым невероятным образом, выписанные характеры – позволяет широкому кругу людей воспринимать «Женитьбу» именно как комедию. Наиболее очевидной, лежащей на поверхности модальности является бытовая история о неудавшейся свадьбе. Именно это начало издавна выступало в качестве основы для сценической интерпретации. Именно как комедия была прочитана и первая прижизненная постановка «Женитьбы» в Санкт-Петербурге в 1842 г., не имевшая успеха.

Предмет нашего анализа – постановка режиссера Игоря Золотовицкого в МХТ имени А.П. Чехова. Наиболее интересным в спектакле нам является интерпретация проблемы брака. Говорить же о проблеме женитьбы в рассматриваемой пьесе, не уделяя внимания главным персонажам, невозможно. Подколёсин и Кочкарёв, в интерпретации актеров МХТ и в режиссуре Золотовицкого, представляют несомненный интерес. Подколесина играет актер Станислав Дружников, известный широкой публике по телесериалу «Воронины». Роль Кочкарева блистательно исполняет Юрий Стоянов из телепроекта «Городок». Театральные зрители *обречены* воспринимать персонажей пьесы *через призму телеобразов* актеров, через оптику их медийных ампула. Точно так же можно утверждать, что и сами актеры оказываются заложниками своих работ на телевидении, стиснутыми прокрустовым ложем своей медиапопулярности. Тем не менее необходимо отметить, что в случае с описываемыми персонажами (Подколёсин и Кочкарёв) в данной сценической интерпретации совпадение образов вполне удачное.

В первом действии размышляющий о необходимости женитьбы Подколёсин перебирает аргументы «за» и «против»: с одной стороны, вдруг «скверность» сделается, с другой – «хлопотно». Тянет герой с браком, судя по всему, уже давно, может быть, и не первый год. Об этом свидетельствует фраза «Опять мясоед пропустил!» (Мясоед – время между постами, когда заключалась основная часть браков – осенью и зимой).

Мыслительный процесс у героя сопровождается восседанием на некоем деревянном, подобном коню, тренажере, на котором он совершает вполне *определенные движения* нижней частью туловища, отсылающие нас к вполне однозначному контексту. («Тренажером» мы называем это устройство условно: слово это и явление едва ли могли иметь место в современном Гоголю обществе.) В течение первого действия спектакля Подколёсин дважды садится на «тренажер», вызывая вполне понятную реакцию зала: все смеются. В соответствии с ФЗ № 436 «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» спектакль промаркирован «12+». Однако использование в спектакле описываемого знака – «тренажера», многократное взаимодействие главного героя с ним, а также реплики других персонажей относительно этой *детали* позволяет рассматривать ее введение в спектакль как нарушение указанного закона.

Тут же уместно отметить, что введение в мизансцену подобных приемов ведет к их обыгрыванию зачастую путем изменения канонического текста. Это изменение может быть осуществлено чисто интонационно (непосредственно интонацией, эмоциональным подчеркиванием, многократным повторением текста) и расцениваться как адекватная интерпретация в рамках замысла путем введения нового текста, «дописывания», дополнения автора. В МХТ пошли по второму пути – в рамках указанной сцены. Появившаяся сваха Евгения Добровольская говорит в восьмом явлении первого действия слова классического текста: «Ведь в голове седой волос уж глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеска дела». После этих слов, указывая на «тренажер», произносит: «Зря тренируешься!» Последняя реплика, *отсутствует в тексте* Гоголя. Введение такого рода реплик не добавляет проникновению в замысел и воплощению характеров персонажей. Напротив такие пассажи вводятся с целью максимально использовать комедийное начало, снизить смысловую наполненность, отчасти даже опошлить проблему. Однако «духовная природа пошлости» [Дунаев, 2001: 462] – это одна из тем Гоголя, его «враг», с которым он сражался в своем творчестве. Не вникая в природу пошлости, о которой он много размышлял, можно лишь констатировать, что указанный момент рассчитан на определенную реакцию зала; в этом режиссерские ожидания оправдались.

В данном контексте нелишне добавить, что перевод с одного семантического языка на другой (в нашем случае с языка литературы на язык сцены) может сопровождаться введением новых знаков, деталей. Вопрос в том, насколько они оправданы в рамках авторского замысла. Введение такого рода деталей, как описанный «тренажер», акцентирование на материально-телесном низе (в терминологии М. Бахтина), с одной стороны, усиливает бытовой комизм ситуации, подчеркивает комедийность. Будучи погружен в такой контекст, Подколёсин выступает в роли нерешительного холостяка, которому проще вести жизнь в компании «тренажера», чем совершить поступки, ведущие к заключению брака.

С другой стороны, эта деталь играет на снижение смыслов, разрушает художественную ткань пьесы. Ведь матримониальный мотив, брачная линия с ее материально-телесной доминантой является неединственной и неглавной как в проблеме женитьбы вообще, так и в проблематике пьесы в частности. Неоднократно отмечалось, что оттягивание Подколёсиным женитьбы, его препирательства со свахой и слугой – не просто нерешительность, робость или лень. Тут мы имеем дело со специфическим качеством, невербализируемым и тем более неverifiedируемым, но описанным в русской классической литературе. Обломов, тянущий со съездом с квартиры, как и Подколёсин, который время от времени начинает «на досуге подумывать» окончательное решение – иллюстрации явления *инертности* (консервативности) русского характера и некоего труднообъяснимого перфекционизма, из-за которого персонаж не решается на изменение своего статуса. Изменение своего состояния, регистра существования, модификация бытия – ключевой вопрос, требующий усилия воли. Именно с ним у Подколёсина возникает трудность, зримо находящая отражение в мучениях по поводу женитьбы.

Итак, необходимость этой художественной детали нельзя считать оправданной с точки зрения полного проникновения в замысел.

Еще один момент, на который интересно обратить внимание в рамках описываемой интерпретации, – образ Кочкарёва, который режиссер соотносит с цирковым конферансье, дрессировщиком, цирковым артистом и клоуном. Так, например, в диалоге с Агафьей Тихоновной «о платочке», которым можно

утереться, если в тебя плюнут, Кочкарёв вытягивает из кармана связанные в цепочку разноцветные платки, вызывая у зрителей ассоциацию с цирковым номером. В последнем действии Кочкарёв, добившийся от Подколёсина согласия на брак, объявляет невесте и тетушке о появлении жениха голосом профессионального циркового конферансье – нараспев и заставляет своего подопечного прыгать через подставляемую ему трость на манер дрессированной собаки. Прочитывается очевидная параллель: Кочкарёв «натренировал», выдрессировал своего питомца, приручил упрямяца, добился полного подчинения его воли, лишил собственной воли. Подколёсин становится игрушкой в руках товарища, в руках Рока – именно так, в качестве неминувшего Фатума, увлекающего человека в воронку небытия, а не в качестве светлой человеческой доли, начинает восприниматься женитьба. «Я женю тебя так, что ты и не заметишь!» – обещает Подколесину в первом действии Кочкарёв, будто речь идет о какой-то неприятной операции. Женитьба в данном контексте начинает восприниматься как рождение в ином качестве, для новой жизни, некая смерть или, наоборот, возрождение от смерти, переход в иной режим бытия, а Кочкарёв становится поводырем, проводником и акушером, помогающим главному герою родиться в новом качестве. Но при этом он лишает Подколёсина воли, как в народной песне: «Без меня меня женили, без меня родили; без меня меня любили, без меня хоронили». Мотив лишения человека воли – мотив inferнальный, мистический. ***Отказ от женитьбы для Подколесина становится моментом возвращения своего сознания и воли.***

В любом случае данная интерпретация образа Кочкарёва не противоречит гоголевскому замыслу и по-новому оттеняет мотив брака.

Итак, подчеркнем следующее.

Во-первых, само понятие «интерпретация» является исключительно сложным и требует разработки точечного и точного инструментария, который позволит соотнести сценическое действие и, соответственно, замысел автора.

Во-вторых, в случае с пьесой «Женитьба» границы замысла автора неочевидны вследствие сложности ткани пьесы, ее многослойности, поэтому корректной будет трактовка, наиболее приближенная к каноническому тексту.

В-третьих, проблема брака, являющаяся ключевой в этом произведении, решается в традиционном комедийном жанре. За исключением описанной сцены с «тренажером» в первом действии, которую можно считать не соответствующим ФЗ № 436, постановка может быть расценена как бытовая комедия с почти полностью проигнорированными дополнительными смыслами и оттенками, но при этом сохраняющая профессиональную добротность за счет хороших актерских работ.

Литература

- Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 5. М., 1949.
Дунаев М.М. Православие и русская литература: в 6 ч. Ч. I–II. М., 2001.
Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988.
Золотусский И. Гоголь. М., 2009.

Об авторе

СТЕБЛОВСКАЯ Софья Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Московского института телевидения и радио. Останкино, г. Москва. Эл. адрес: stabl@inbox.ru
STEBLOVSKAIA Sophia B., Ph. D. Candidate, Moscow TV and radio institute researcher. E-mail: stabl@inbox.ru

Раздел II
СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР
и ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ

Кокшенева К.А.
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
имени Д.С. Лихачёва

Радикальный театр в споре с культурным наследием

В статье проанализированы базовые принципы пост-театра, в том числе отказ от ведущей роли текста, от традиции гуманитарного понимания интерпретации, от свободы мышления и критической саморефлексии. Сделаны выводы о радикальности данных театральных форм, что приводит к кризисным процессам в современном театре.

Ключевые слова: радикальный театр, современное искусство, интерпретация, режиссура, классика, традиция, свобода, искусство в России, театральная критика.

Koksheneva Kapitolina A.

Theatrical interpretation: the limits of the question

The article analyzes the basic principles of post-theater, including the rejection of the leading role of humanitarian traditions understand interpretation, from freedom of thought and critical self-reflection. The conclusions about efficacy data theatrical forms, which leads to crisis processes in contemporary theatre.

Key words: radical theatre, contemporary art, interpretation, directing, classical, tradition, freedom, art in Russia, a theatre critic.

Спор о свободе творческого поведения внутри цеха театрального сообщества проходит через такой водораздел: присвоившие себе право определять степень свободы в культуре театральные деятели немедленно предают поруганию всех, кто посмеет усомниться в том, что художнику все позволено! Они немедленно превращают своих оппонентов в неких карателей свободы, апологетов цензуры. «Либерализм произвел свое имя от слова *libertas* — “свобода”; но великое достоинство свободы он низвел до пермиссивности, до “вседозволенности”, которая не

шире, чем настоящая свобода, но, напротив, несравнимо меньше» [Аверинцев, 1996: 89].

Если свободу как общую ценность театральное сообщество отбирает у христиан и прочих групп населения, противопоставив свободу и государство, то с классикой все с точностью до наоборот. Классика, по их мнению? «стала столпом и утверждением нынешнего режима». В этом утверждении нам в данном случае важна не оппозиционность высказывания, а довольно точное понимание (пусть и от противного) того, что **классическое наследие** является фундаментом для актуальной политики культурного стратегирования, с одной стороны, и пространством сохранения норм, ценностей национального самосознания и историко-культурной идентичности – с другой.

Нет сомнения в том, что театральное искусство является интерпретационным по своей сути. Есть литературная основа спектакля; есть сцена, которая это классическое литературное слово дополняет или не дополняет, раскрывает или убивает, усложняет сценическим языком (жестом, сценографией, пластикой и геометрией мизансцен) или упрощает. Сегодня важную роль играет не просто режиссерский концептуальный театр, а так называемый авторский театр. Если режиссерский театр было принято называть интерпретационным, то как назвать авторский? Является ли интерпретация художественного произведения абсолютно правильным путем к его пониманию? Поставим вопрос иначе: является ли интерпретация художественного произведения **единственным** путем к его пониманию?

В 1966 г. Сьюзан Сонтаг, американская писательница и исследователь современной культуры, написала эссе «Против интерпретации». Оно вызвало большие споры. «Интерпретация не является абсолютной ценностью (как полагают большинство людей), широким жестом ума, парящего в некоем вечном царстве возможностей. Интерпретации самой следует дать оценку, рассматривая сознание исторически. В одних культурных контекстах интерпретация – освободительный акт. Это средство пересмотра, переоценки и отторжения мертвого прошлого. В других – это деятельность реакционная, наглая, трусливая, душающая» [Сонтаг, 2014: 12]. Безусловно, данный взгляд на проблему интерпретации так или иначе существует и в современном российском театре.

«Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» – вот внутренняя мера акта творения, которую чувствует подлинный художник. Сегодня такое понимание творчества (как озаренного подхода к искусству) не является преобладающим. Современная интерпретация опирается на другие принципы. И наиболее поощряемыми и новаторскими полагаются принципы так называемого **радикального театра**. Именно он берется за образчик правильных и современных интерпретационных подходов.

Современное состояние театра, взявшего на себя роль актуального, новаторского, радикального принципиально отличается от того, которое еще недавно осмысливалось в рамках временных (театр 90-х, театр нулевых; старый и новый), или в более значимых и широких – в разных эстетических системах (формальный, психологический, футуристический, соборный). Есть очень небольшое сообщество критиков и режиссеров, которые продвигают данный проект, общее самоназвание которого – «пост-театр». Но именно это сообщество оттягивает на себя не просто «театральное одеяло», но финансовые и человеческие ресурсы, соблазняет молодых режиссеров продвинутым, сдвинутым, смещенным, извращенным – одним словом, тем, что «можно все»...

Интересно, что внутри этого театра не принято называть разные направления, у него нет собственных художественных имен, как это было в том самом европейском театре авангарда, который ими принят в качестве модели, которую считают актуальной. Французский авангард XX в. – это и жестокий театр, и театр насмешки, театр абсурда и театр дада, мистический театр и неосократический театр. Нынче все попроще, не до «разнослов».

Строго говоря, пост-театр – это не сам театр и его продукт (спектакли разных режиссеров), а **интерпретативное сообщество**, которое поддерживает общность эгоизмов (радикальный театр), вырабатывает согласованные нормы, координирует и контролирует столкновение различных (иных) интерпретативных стратегий со своей собственной (стратегией пост-театра). Уже не столько театры (обремененные историей или совсем без истории), сколько конкретные спектакли и режиссеры становятся пространством борьбы за доминирование поддерживаемой интерпретации.

Каковы же интерпретационные принципы?

Принцип первый. Отказ от текстоцентризма

Классический театр, как, впрочем, и весь отечественный театр (вплоть до 1990-х г.), был укоренен в слове, связан с литературной традицией, с пониманием и интерпретацией первоосновы – драматического литературного произведения. Современный театр активно отказывается от тексто- и литературоцентризма.

Наталья Исаева в статье «Театр и его сумерки» о культовой книге современного сообщества «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана пишет: «...Разрыв середины XX века куда глубже – он смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – всего лишь одна из возможных подставок. И эта точка приложения, точка опоры становится всё уже. Леман бойко расправляется с нарративом, без сожалений выпроваживает за дверь сюжет, а с ним и плоскую, механистичную психологию» [Исаева, 2013]. Монография Лемана написана в 1999 г., она опирается на постмодернистские исследования Беньямина, Бодрийяра, Делёза, Адорно, Хабермаса и Э. Фукс с её монографией «Смерть персонажа» (1996).

Какие значимые категории выдвигаются на первый план у сторонников нового театрального мышления?

Современный театр может обходиться без слов, без действия, без персонажей с очерченной судьбой, без декораций, без музыки и даже без актера. Но он вынужден как-то объяснять свои позиции. Культовая книга Лемана для отечественных адептов современного (радикального) театра является, как правило, источником принципиальных идей, среди которых важнейший – принцип деконструкции (дробления, расщепления и распада всего – от текста до зрительского зала, от которого режиссер не добывается общих, объединительных эмоций и мыслей – ни узнавания, ни сочувствия, ни общего сопереживания и единства, но, напротив, поляризует зал, дробит, делит на индивидуумы-атомы).

Принцип деконструкции допускает существование спектакля (режиссера, актера) вне любого канона и вне любой традиции. Любое произведение насильственно уравнивается в правах, низводится с культурно-иерархических высот. Такое демократическое выравнивание допускает, что к Пушкину, Достоевскому и Шекспиру художник имеет право относиться так же, как к

братьям Дурненковым, Сигареву и прочим современникам. Пушкин и Дурненков – это равно-тексты. Но в таком случае понятие «классика» должно быть аннулировано.

В любом случае что бы ни делал современный театр, он отталкивается от старого, классического театра. Именно классика становится той границей, которую необходимо разрушить носителям нового мышления (само по себе разрушение стены есть обязательный перформанс в современном искусстве, некий либеральный жест). Но поскольку разрушить границу классики нельзя иначе, чем уничтожить буквально все тексты, то усилия направлены на то, чтобы изменить к ней отношение. По сути, современный театр (как и иные формы актуального искусства) прежде всего работает с сознанием современников, изменение которого является гарантом потребления современного искусства. Неслучайно не так давно в сетях появились такие заголовки: «Фонд Прохорова спонсирует переосмысление классики в наших театрах по всей стране!»

Ирина Прохорова говорит: «Задача фонда – научить зрителя новому культурному языку, научить его понимать современное искусство и театр. Главная объективная проблема нашего общества – это проблема обучения языку современного искусства. Все нелепые (!? – К.К.) скандалы, которые возникают вокруг постановок Константина Богомолова или выставок в музеях современного искусства, чаще всего связаны не просто со специфическими психологическими проблемами некоторых людей, а с тем, что наше общество было так долго отрезано от мирового культурного сообщества, что просто не знает и не понимает этого культурного языка».

Принцип второй. Открытость мышления против «унавоженности почвы»

Важным принципом можно полагать и *новую субъективность*, в описании которой часто прибегают к такой аналогии, как авторское кино. Авторский театр имеет право быть непонятным, иметь такой язык, который неинтересен большинству, ожидания которого вполне традиционны. Современные критики, часто не прибегая к доказательствам, дополняют это качество *открытостью*. Что под этим понимается?

Чтобы попытаться объяснить эту самую открытость, критики вынуждены использовать противопоставление известное – неизвестное. Так, М. Давыдова уверена, **что традиция как таковая не является гарантией развития**, то есть «ни театральные институции, ни шлейф традиции, ни унавоженная почва» не являются гарантом того, что искусство театра вырвется в авангард. Доказательством является для нее, в частности, то, что сегодня в авангард современной театральной мысли вырвался театр Бельгии – страны, где нет ни традиций, ни институций. Вывод критика распространяется еще дальше. «Театральная реальность не соотносится с величием той или иной страны. Ни на одном театральном фестивале вы не обнаружите активно представленный американский театр. Америка не заметна на театральном поле. А Бельгия будет представлена со страшной силой» [Давыдова, 2015]. Так и хочется спросить: а бывают времена, когда театральная реальность соотносится с величием страны? К глубокому несчастью и глубокому неудовлетворению пост-критиков, такие времена бывали и бывают.

Итак, для того чтобы быть в авангарде современного театра, важны не развитые театральные институции, не традиции, не величие страны и культуры, не наличие культурной почвы, а исключительно открытость мышления.

Создателям (режиссерам, сценографам) спектакля позволено ничего не знать о предыдущем театральном опыте, о традициях, о школах и направлениях. Можно даже быть непрофессионалами (категория профессионализма в современном театре не существенна). Режиссер, работающий в пространстве современного театра, полагает для себя естественным нарушать табу не только своей, но и любой иной национальной культуры. В пост-театре считают: в открытое сознание художника, и в открытое сознание публики не должно быть вмонтировано никаких ограничителей. А единственным критерием пост-театра, который называет критик, является непредсказуемость [Давыдова, 2015], и это единственный названный ей критерий. Критик ценит именно то, что любое нарушение табу не вызывает у зрителей каких-либо эстетических или этических протестов, недоумений, возмущений. Все принимается как допустимое. Такой, мол, театр. Вот примеры. Алеша Карамазов в спектакле режиссера из бывшей Югославии «ходил с огромным крестом и неприлично его сосал», «абсолютно голая актриса с торчащим

из причинного места фаллосом» агрессивно бросала в публику текст немецкого драматурга. Любая реальность, таким образом, будет безоговорочно приниматься.

Такое «наличие отсутствия» профессионализма, табу, культурных фильтров и традиции критик называет энергией незнания и минус-приемами. Но почему не энергией нового варварства? не энергией цивилизационного примитива? не энергией докультурного состояния человека?

Именно в России, говорит критик, такие новые подходы (минус-приемы) вызывают отторжение потому, что у нас в сфере культуры очень велико «обрядовerie», ориентация «на правильные художественные формы», когда всякий «знает, как ставить Глинку, Чайковского и Пушкина»; что для современного человека в России «форма важнее содержания»; «если бы что пресловутые *пущирайт* пришли в церковь в платочках и стали бы петь “Богородица Путина прогони...”, ничего бы не было, потому как в платочках же пришли, а не в балаклавах и в трико». При этом «не православие, а именно классика – религия современной России... Только в России я слышала о таком феномене как “классический спектакль”» [Давыдова, 2015].

Интерпретативное сообщество не считает нужным что-либо доказывать. Находясь внутри современного театра, продвигая его тип в культурном пространстве России, сообщество понимает те главные силовые линии в отечественной культуре, с которыми нужно «работать».

Собственно, правильная работа со смыслами – это третий (помимо открытости и непредсказуемости) важнейший принцип для представителей направления радикального театра. «Когда нет правильной работы со смыслами, то весь этот профессионализм не стоит выеденного яйца и ломаного гроша».

Но что же такое правильная работа со смыслами, которая так важна для определения и вычленения современного театра? В качестве примера называют режиссера Константина Богомолова.

Итак, современный спектакль, современный инновативный театр обладают следующими характеристиками с точки зрения адаптирующей его к социуму критики:

1. Он показывает мир, человека и жизнь глазами современного человека.

Однако эта общая характеристика весьма неточна, потому как *кто есть* современный человек? человек с айфоном? Это человек, танцующий рэп? человек, погруженный в массовую культуру? человек, занимающийся банковским бизнесом? Лукавство и неточность этого определения очевидны, поскольку из перечня исключаются многие социокультурные группы – христиане с их культом и культурой, наследники классики и фольклора, ценители идеала и идеального, да и просто люди, имеющие представления о культурных фильтрах и иерархическую систему координат.

2. Современный инновативный театр – это существование в качестве не развлечения, а искусства.

Однако этот тип театра не оставляет ни одного критерия, говорящего о том, что перед нами именно искусство (ведь необязателен даже профессионализм).

Происходит нечто странное. Всевозможные новые формы, носители которых так презирают старую традицию, как раз и нуждаются в этих самых формах. Вынеся сценическое действие в ангар, опустив его в подземную канализацию, играя в сараях или сразу на десяти площадках, они, тем не менее, ни культурного, ни общественного называют это театром. Старые формы (известные всем, понятные) как раз используются для того, чтобы легализовать то, что не имеет статуса. Если публику будут звать в сарай, она вряд ли пойдет, а потому ее зовут в «театр», называя этим привлекательным и традиционным словом то самое инновативное пространство сарая или канализации.

То же самое происходит с музеями. Например, дырявые сапоги, обычные предметы быта, бутылки как материал – все это не имеет эстетической ценности, пока не будет выставлено в музее! Нужна традиционная институция (которую новые художники ненавидят и считают мертвой, впрочем, наравне с библиотеками), нужен музей, который придает статус художественного объекта самым примитивным и простейшим поделкам и вещам. Именно поэтому так усиленно создаются в наших городах центры современного искусства.

Принцип третий. Современный театр является внеинтерпретационным или авторским

Пост-театр не работает с литературным материалом, он ему не важен, спектакль «сочиняется» как авторское искусство. Но, собственно, любое классическое литературное произведение является сверхавторским искусством – оно уникально, единственно, неповторимо. Значит, дело в чем-то другом, в каком-то специальном понимании авторства, которое лишено смыслов, являющихся считываемыми всеми, несущими в себе информацию, которую несут символы и знаки той или иной культуры. Авторство в современном театре принципиально недоступно для одного, единственного верного понимания, оно допускает веер смыслов, вплоть до отсутствия таковых.

Мы полагаем, что авторский театр существует в двух типах-состояниях. Первый о котором шла речь выше, можно назвать *личностным* театром. Личность автора-режиссера есть абсолютный центр (мы говорим: театр Станиславского, театр Таирова, театр Товстоногова, театр Эфроса. Режиссер здесь решает сложные культурные и профессиональные задачи. Это – область элитарных культурных практик, куда мы отнесем и классический театр (например, русский балет). Имя режиссера здесь есть знак качества. Оно доминантно и для публики, и для самых разных культурных институций (исследователей, критиков, СМИ) Автор-режиссер в этом типе театра несет идею высокой культуры.

Второй тип театра мы назвали радикальным, экспериментальным. В своем пределе это может быть антитеатр (на сцене нет актера, а доминирует предмет; доминирует визуальный ряд или музыкальный над актером и т. д.) или не-театр (когда спектакли играют в ангарах, в заброшенных гостиницах; называется это зрелище-перформанс «театр места»). В центре его – «токсичный лидер» (этот термин используется в теории государственного управления [Понкин, 2016: 190]).

Собственно, радикальный театр опирается именно на такой тип лидерства.

Современный театр, говорит нам критик, являясь авторским, одновременно внеинтерпретационный. Если берется, например, «Эмилия Галотти», то из нее всё выбрасывается, сокращается до минимума, переписывается; это не называется интерпретацией.

Или другой пример: если Богомолов берет Достоевского и Пушкина, то он почему-то тоже их **не** интерпретирует. Где эта грань? Почему в одном случае перед нами интерпретация (а это суть искусства театра по отношению в литературной основе), а в другом те же самые авторы, взятые радикальными режиссерами, оказываются внеинтерпретационными, а значит ни с чем и ни с кем не сравниваемые, а значит, ни по каким существующим законам искусства не судимые?

Представляется, что именно тут расположена главная цель критики, игла Коцея, так сказать, – вывести этот тип театра в «голое поле», чтобы никто и никогда не смел судить о нем в **контексте** традиции, в контексте накопленного культурного опыта, а значит, в контексте не только свободы, но и несвободы; не только сакрального, но и оскверняющего эту сакральность; не только эстетически и этически законного, но и незаконного. По сути критики работают на такой общественный договор, в котором был бы особый пункт, выгораживающий особые условия для современного искусства – абсолютное своеволие, надругательство над всем и сразу, абсолютная неподсудность за любые действия, за любые образы, за любое нарушение закона человеческого и Божьего.

Да, авторский театр предполагает интеллектуализм. Но сам по себе, в чистом виде он не существует. Он всегда связан или не связан с системой ценностей и смыслов, с аксиологией (даже если их отрицает). Авторское сегодня – это не столько аксиома, сколько проблема. И есть основания полагать, что через короткий промежуток времени авторский театр заменит некое иное определение. «Авторский театр» – это и интеллектуальная мода; а мода, как известно, изменчива. Черты, приемы, принципы – «политика поэтики» [Гройс, 2013], которые сегодня фиксирует культурная оптика как «авторские» отчасти принадлежали прежним культурным эпохам, избегавшим самопрезентации как авторский театр.

Нам говорят: современный театр требует подготовленного зрителя. Количество зрителей, ориентированного на бесконфликтное отношение к современному искусству, составляет от 3 до 5 % аудитории. Предполагается, что спектакль современного театра является интеллектуальным вызовом зрителю (зритель как бы разгадывает его, он часто будто бы вовлечен в действие, а театр предлагает игру, когда зритель превращается в путешественника по какому-либо пространству).

Принцип разнообразия в трактовке адепта современного театра тесно связан с тем, что **нет ничего единого**: нет единой религии, нет вечных форм, нет универсального метода. Впрочем, это разнообразие современного театра все же обладает неким единством.

Принцип четвертый. Свободы критического мышления

Критическое мышление современного свободного сообщества стоит на обличении, оскорблении, уничтожении как главных тем искусства. Именно по этой причине история с московским Театром.doc так была растиражирована СМИ. («Театр являлся своеобразной лабораторией для продвижения актуального искусства – лабораторией социального акционного жеста».)

Обличение, как правило, начинается с антигосударственных разоблачений и доходит до отсутствия эстетики, то есть самой природы искусства.

Обличение и свобода необходимы, если только они есть способ осознания правды. «Слишком продолжительное, непрерывное, из поколения в поколение, раскрытие язв нашей жизни – не должно ли оно было кончиться потерей в обществе любви к родине, потерей уважения к ней и, может быть, всякого к ней интереса? Боюсь, что эта опасность для образованного общества уже близка». Это писал М. Меньшиков между первой и второй антирусскими революциями, и мы хорошо знаем о трагическом результате такого «продолжительного обличения» [Меньшиков 1998].

Мы далеко ушли от времен, о которых писал знаменитый публицист. Сегодня для обличения совершенно необязательны «язвы жизни». Их может и не быть, но обличение и критическое мышление все равно останутся, как того требует новое культурное управление миром.

Но где предел критического мышления?

Критическое мышление и новые формы творчества без границ, с содержательной (и логической) стороны, имеют своим пределом насилие. А «последним пределом насилия является полное исчезновение способности к воспроизведению культурной традиции у её носителей» [Быстрицкий, 2007]. В театральном искусстве мы практически подошли к этой черте: носителей традиции русского театра, способных ее развивать, можно посчитать

по пальцам. Значит, способность к ее воспроизведению движется к нулю. Но ведь сегодня ясно как никогда: только национальные культуры и народы (субъекты истории) способны не допустить мирового культурного однообразия.

Нам говорят, что только критическое высказывание позволяет уйти от штампов. Например, «Евгений Онегин» как «энциклопедия русской жизни», или Татьяна *русская душой* – это штампы. В Новосибирском драматическом театре (режиссер Т. Кулябин) в спектакле «Онегин» на панелях павильона (им постоянно используется прием кинопавильона, в котором снимается авторское кино об Онегине) написано: «Таня + Женя Онегин = любовь. И я тут был. Пушкин» и т. д. Это ли есть неключ к критическому переосмыслению реальности «устаревшей классики»?

Приемы известны: переодеть всех в современный костюм; придать героям облик узнаваемых медийных персон и политической элиты; использовать современные медийные средства – снимать кино внутри спектакля, создавать телестудию, в которой показывается шоу. Высокий талант не требует физиологизма, мата, низкой лексики, которыми именно в классике радикальный режиссер активно пользуется для проявления своей свободы. Современный автор совершает насилие над героем под видом критического отношения к классике. Так, критики пишут: «Метод Богомолова базируется только на одном приеме – его сценические тексты сплошь состоят из комментариев... Богомолов – комментатор тотальный. Нет, он не толкует трагедию “Борис Годунов”. Пушкин нужен ему не как собеседник. А в качестве носителя культурного кода... В спектакле царит лишь один взгляд на сегодняшнюю жизнь – это безусловно авторский театр. Ассоциации выпотрошены и превращены в ярлыки» [Щербаков, 2014: 60]. Режиссер К. Богомолов в спектакле «Борис Годунов» использует прием цитирования тех событий, которые массированно захватывают социальные сети. Это молодые люди в серой униформе, которые встали в позу целующихся милиционеров (цитата скандальной картины с выставки актуального искусства). Патриарх снимает с руки золотые часы, на голову юродивого надевается черная балаклава (привет Пусси Райт).

Ну, и конечно «низкие», шокирующие приемы критики также полагают главным оружием воздействия в арсенале современного театра. У Богомолова это «оральный секс с фаллоимитирующими пистолетами и швабрами...»; в «Борисе Годунове» «эротично

подергивается на крупном экранном плане заколотый царевич, и весьма сексуально вылизывает кровь из его раны вампироподобный Гришка Отрепьев»; «послание считается полностью уже к третьей сцене первого акта: Россией правят уголовники, в ней никогда ничего не меняется» [Тимашева, 2014: 67].

Критик Вера Максимова продолжает об этом же спектакле: «...Русские – садисты, мучители, садомазохисты и рабы; о том, что российская власть изначально, генно преступна, продажна как в историческом прошлом, так и сегодня («Идеальный муж», МХТ; «Борис Годунов», Ленком); к тому же собрана из сплошных гомосексуалистов. Гомосексуальная тема особенно близка Богомолу. Сталин и Гитлер – «близнецы-братья», в трагедии Второй мировой войны и холокосте они одинаково виноваты, Сталин – даже больше, чем фюрер («Лир» в петербургском «Театре комедиантов»). В поисках чистейшей, высшей человеческой особи гэбисты и эсесовцы участвовали на равных («Лед» в Национальном театре Варшавы). «Лира» же Богомолу ставит в соответствии с желтой концепцией истории Виктора Суворова, помещая в программке его текст» [Максимова, 2014: 72].

Господство такой свободы есть форма творческого интерпретационного беззакония (или свобода мародера) по отношению к классике, что, увы, привело к печальным последствиям. Наш современник (особенно профессионал в искусстве) совершенно перестал различать подделку и подлинность, норму и ее искажение; он перестал различать подлинное уважение от поддакивания авторитетам и лизоблюдства. Он, любитель отрицательных свобод, не видит разницы между горячим убеждением и фанатизмом, не отличает преданности от зависимости; не видит разницы между благодарным почтением к дару и труду другого человека и культом личности; не видит, что защита государственности, самобытности и культурной идентичности может носить глубоко личностный характер, а отнюдь не пропаганду тоталитаризма.

Многие постановки классики на современной сцене выявили со всей очевидностью, что под лозунгом свободы творчества идет одновременно и борьба с Государством Российским как с историко-культурным цивилизационным феноменом. Виноватое государство с начала 90-х должно все время оправдываться перед узурпаторами свободы и стоять перед ними навытяжку.

Классика часто является только сырьевым материалом, неким бездонным карьером креативных возможностей, из которого добываются и используются авторским будто бы театром те или иные фрагменты культурного наследия, а при этом запросто отбрасываются их ценность и этические смыслы. Известный литературовед Игорь Волгин писал в 1997 г.: «Сюжет о классиках, дабы он пользовался спросом, должен быть подвусмысленнее, “по клубничнее”, покруче». Сегодня мы шагнули еще дальше: классики стали пустой формой, которую можно наполнять совершенно любыми смыслами, иногда теми, с которыми они всю жизнь боролись. Насилие над классикой стало нормой. Вместо усилий понимания классики мы видим усилия отказа от традиции понимания.

Театр – искусство интерпретации. Но интерпретация связана, как мы видим, с мировоззрением художника, с его этической и эстетической позицией, культурным фундаментом, способностью воспринимать (или не воспринимать) ценности своей культуры и опираться на традиции понимания. Современная театральная культура мыслит себя чаще всего вне рамок собственного классического наследия. Она нацелена на продвижение, усвоение и пропаганду европейского театрального опыта (нового европейского театра, который часто конфликтен по отношению к национальным ценностям культур Европы, ее «святым камням», дорогим и сердцу русского человека).

Взгляд на действительность со стороны не только её постоянной критики, но и идеала и есть фундаментальный культурный русский принцип, наследование и руководство которым сегодня не только поставлено под сомнение, но всячески компрометируется в современных театральных постановках.

Для личностного (авторского) типа театра важно то, что принято называть путями памяти, идеями культуры, местами памяти, как место плодотворного единства (сорботничества) прошлого и настоящего. Красота – это правильность и образцовость, без которых невозможна идеология живой культуры.

Русская классическая культура включает «озаренный взгляд» на действительность; действительность не противоположна идеальным началам справедливости, Божественной правде, вечным смыслам [Авдеенко, 2010–2011]. Для носителей русского культурного самосознания идеал не пребывает лишь в сфере умозрения, мечты или абстрактного интеллектуально-

го размышления, но мы видим действительность как связанное и осмысленное целое (тут уместно вспомнить страховскую отточенную «формулу» «Мир как целое»), то есть мы говорим о реальном присутствии идеального начала в действительности. Именно такой взгляд может быть ключом к продуктивной, *развивающей интерпретации* классического наследия в театре.

Литература

- Авдеенко Е.А.* Богословское содержание светской литературы. Цикл бесед. 2010–2011. 2 CD
- Аверинцев С.* По ту сторону «традиционализма» и «либерализма» // Контиент. 1996. № 1 (87).
- Быстрицкий Е.К.* Конфликт культур и философия толерантности // Казахская цивилизация, 2007. №4(28). URL: http://bystrytsky.org/konflikt_kazah.htm (дата обращения 12.05.2015)
- Давыдова М.* Лекция «Какой артист нужен современному театру?» МХТ им. А.П. Чехова, 14 июня 2015 г.
- Гройс Б.* Политика поэтики. М., 2013.
- Исаева Н.* Театр и его сумерки. О книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр». 2013. № 10. URL: <http://oteatre.info/teatr-i-egosumerki-o-knige-hans-tisa-lemana-post-dramaticheskij-teatr/> (дата обращения. 12.05.2015)
- Максимова В.* Время мнимостей, или цена успеха // Вопросы театра. 2014. №3-4. URL: http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_3-4_71-82_maksimova.pdf (дата обращения 12.05.2015)
- Меньшиков М.* Выше свободы. Статьи о России. М., 1998. URL: http://az.lib.ru/m/menxshikow_m_o/text_0090.shtml (дата обращения 12.05.2015)
- Понкин И.В.* Теория девиантологии государственного управления. М., 2016.
- Сонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. М., 2014.
- Тимашева М.* Государственный репертуарный балаган // Вопросы театра. 2014. № 3-4. URL: http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_3-4_66-70_timasheva.pdf (дата обращения. 12.05.2015)
- Щербakov В.* Комедия о беде // Вопросы театра. 2014. № 3-4. URL: http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_3-4_60-65_sherbakov.pdf (дата обращения 12.05.2015)

Об авторе

КОКШЕНЕВА Капитолина Антоновна, кандидат искусствоведения, доктор филологических наук, руководитель Центра культурной политики Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва. г. Москва. Эл. адрес: omega125@yandex.ru

KOKSHENEVA Kapitolina Antonovna, Ph.d. Candidate of arts, doctor of philology, head of the Center for cultural policy of the D.S. Likhachev Russian research institute for cultural and natural heritage (Institute of heritage), Moscow. E-mail: omega125@yandex.ru

Юрьев А.А.

Российский государственный институт
сценических искусств. Санкт-Петербург

Идея европейского театра в отражении российской сценической практики

В статье проанализированы принципы культуры постмодерна, воплощенные в спектаклях современных российских режиссеров. Рассмотрены кризисные черты постмодернистского дискурса. Описаны явления, свидетельствующие о доминировании дезинтеграционных тенденций в современном театре.

Ключевые слова: клиповая культура, постмодернизм, современный театр, режиссура, смыслы, драматургия, идея спектакля, театроведение, публика, искусство, театральная журналистика, сцена.

Yuryev Andrey A.

Russian state institute of performing arts (RGISI)

The idea «European theatre» and their reflection in practice of the Russian stage article analyzes the principles of postmodern culture, embodied in the performances of modern Russian Directors. Crisis considered traits of postmodern discourse. The described phenomenon, indicating the dominance of disintegration tendencies in the contemporary theatre.

Key words: clip culture, postmodernism, contemporary theatre, directing, the sense of drama, spectacle, theatre, public, art, theatre journalism, stage.

Вряд ли кто-то станет отрицать, что состояние современной культуры, именуемой, как правило, «культура постмодерна», характеризуется в первую очередь доминированием (во всяком случае, на уровне деклараций) плюралистического принципа, основанного на мировоззренческом релятивизме, отрицанием иерархии в культуре и стиранием границ между явлениями и понятиями, которые прежде воспринимались как полярные или, по крайней мере, не совпадающие друг с другом. С тем, что эта ситуация свидетельствует о глубоком кризисе, уже начали

соглашаться даже идеологи постмодернистского плюрализма. Очевидно, что насущной потребностью нашего времени является восстановление границ и наведение порядка хотя бы в области понятий, смысл которых оказался не просто размыт, но *аннулирован* адептами постмодернистского дикурса. Эта мощная нивелирующая энтропийная тенденция затронула, разумеется, и понятие «театр» (часто трактуемое ныне как *любое* зрелище) и сам театр как таковой. А между тем понятие обладает предельной конкретностью. Если помнить, что для определения любого феномена необходимо указать то, без чего данный феномен невозможен в принципе, то определение театра сводится ко внутренне дифференцированной триаде «актер – персонаж – зритель», которая порождает *целостный* феномен драматического действия, функционирующего в пределах этого треугольника. Однако можно ли отнести к театральному искусству *всю* сегодняшнюю сценическую практику? Не имеем ли мы дело с ситуацией, сохранение которой несет в себе угрозу самому его существованию и прежде всего – существованию театра драматического?

Эта ситуация поначалу сложилась в странах Западной Европы как своего рода отражение глубинных процессов в культуре последней четверти XX в., свидетельствующих не просто о кризисе, но об остром неблагополучии. Ее суть подробно проанализирована в книге немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр», появившейся в 1999 г., вскоре после этого переведенной на множество языков, а два года назад опубликованной в русском переводе. Эта книга фактически повсеместно была воспринята не столько как научное исследование, сколько как манифест современного передового театра и своего рода руководство к действию. Так ее восприняли по преимуществу и в России, где у автора нашлось немало союзников и противников (о чем свидетельствует, в частности, дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Вопросы театра» еще до того, как русский перевод книги Лемана вышел из печати [ВТ, 2011]).

Поскольку в рамках небольшой статьи невозможно дать подробный анализ концепции Лемана, ограничусь цитатой, в которой сконцентрирован, ее идейный фундамент.

«Интермедийность, нынешняя цивилизация образа, скепсис по отношению к великим теориям или рассказываемым метаи-

сториям приводят к распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств. Речь идет уже не просто об утверждении и признании самостоятельной ценности [режиссерской] постановки в качестве театрально-художественного проекта. Вместо этого все отношения, которые прежде были конституирующими для драматического театра, оказываются теперь перевернутыми – вначале как бы подпольно, а затем и вполне открыто: на первом плане больше не стоит вопрос о том, действительно ли – и каким именно образом – театр адекватно “соответствует” тексту, затмевающему собой все прочие элементы. Скорее уж теперь мы начинаем вопрошать сами тексты о том, действительно ли и каким именно образом они могут послужить подходящим материалом для реализации театрального замысла. Главной целью более не является целокупность и единство эстетической театральной композиции, состоящей из слова, смысла, звука, жеста и тому подобного, – единство той всеобщей конструкции, которая прежде предлагалась нашему восприятию. Напротив, теперь театр обретает свой подлинный характер фрагментарного и частичного. Он отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит – риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и всё это – чтобы стать совершенно новым видом практики» [Леман, 2013: 91, 92].

В этой показательной цитате следует выделить три основополагающих момента: 1) утверждение первичности театрального замысла по отношению к тексту драмы; 2) отказ от единства эстетической театральной композиции как важнейшего принципа режиссуры и одного из необходимых критериев оценки спектакля; 3) фрагментарность как качество, возводимое в абсолют и обусловленное «скепсисом по отношению к великим теориям или рассказываемым *метаисториям*». Эти три момента, взятые не просто в совокупности, но во *взаимосвязи*, неизбежно порождают эффект, квалифицируемый самим Леманом как *«уход смысла»* [Леман, 2013: 87].

Было бы нелепо отрицать, что в театре XX в. режиссура окончательно обрела авторские функции. То, что пьеса и спектакль не могут быть идентичны, ясно любому студенту-первокурснику театрального вуза. Однако эту истину все чаще

сегодня используют для не вытекающего из нее логически утверждения, что режиссерский замысел не предполагает соответственности с замыслом драматургическим, а последний является всего лишь фикцией, неизвестной нам величиной, навсегда остающейся лишь в черепной коробке автора (живого или мертвого – неважно). Как показывает история театра, отношения между драматургом и режиссером могут обретать остро-конфликтный характер, что само по себе не отменяет возможность значительного художественного результата¹. Требовать от театра иллюстративного буквализма – большая наивность. Однако вопрос об уровне и масштабе восприятия режиссером драматургического материала не снимается. Круг интерпретаций может быть сколь угодно широк. Между тем в сегодняшней режиссуре заметно преобладает намерение с этим не считаться и, отказываясь от диалога с драматургом, использовать драму как своего рода *шлак* для производства продукции, ориентированной на массовую публику, не обремененную грузом эстетической культуры. Вот почему мы наблюдаем сегодня исход интеллигентного зрителя из абсолютного большинства театральных залов.

Театр всегда нуждался в современной драматургии, не только отражающей меняющиеся социокультурные реалии, но и открывающей новые эстетические перспективы. Открывает ли их сегодняшняя новая драма – вопрос особый [Юрьев, 2010]. Куда важнее то, что современный театр радикально перформатировал свои отношения с драматургией. Современные режиссеры заинтересованы не в эстетически новой драматургической основе, а в любого рода «трэше», игры с которым не могут выйти за пределы более или менее забавного «стёба», быстро превращающегося в такую же банальность, как и используемый в качестве материала текстовой «трэш». И подобная практика отражает глубинную суть системного кризиса, в котором уже многие годы пребывает художественная практика.

¹ Одним из многочисленных тому подтверждений может служить широко известная история первой постановки «Вишневого сада» на сцене МХТ. Резкое столкновение режиссерской воли К.С. Станиславского с волей Чехова-драматурга не помешало рождению спектакля, ставшего одним из безусловных шедевров русского сценического искусства.

Представление о мире как о безальтернативной мусорной свалке, где человек не только занимает то же место, что и любой неодушевленный хлам, но и вполне это место заслуживает, – характерная черта постмодернистской идеологии, с одной стороны, провозглашающей принцип релятивистского плюрализма, а с другой – табуирующей само вопрошание об истине и связанную с ним серьезность, тот «императив значительности» (С.С. Аверинцев), без которого не могла обойтись ни классическая культура, ни культура модернистская².

Отсюда – специфическая особенность новейшей культурной практики, весьма точно описанная Р.А. Гальцевой.

«Постмодернизм не терпит “слезливости” и всяких там “эмоций”, презирует пафос и страдание. Он требует равнодушия, без-

² «В самых различных, самых разнокачественных и самых противоречивых своих аспектах культура (и отчасти жизнь) предшествовавшей эпохи стоит под знаком того, что мы назвали <...> императивом значительности. <...> Сегодня дело обстоит совсем иначе. Значительность вообще, значительность как таковая просто улетучилась из жизни – и стала совершенно непонятной. Ее отсутствие вдруг принято всеми как само собой разумеющаяся здоровая норма. Операция совершенно благополучно прошла под общим наркозом; а если теперь на пустом месте чуть-чуть ноет в дурную погоду, цивилизованный человек идет к психотерапевту (а в странах менее цивилизованных обходятся алкоголем или наркотиками). Разве что в мало читаемых книжках помянут “Sinnverlust” (т. е. “смыслоутрату”. – А.Ю.), но опять-таки как проблему скорее психическую, нежели духовную или “экзистенциальную» (Аверинцев С.С. *Моя ностальгия* (1995) // Аверинцев С.С. *Связь времен*. Киев, 2005.). Трудно не признать, что предельно точные диагностические наблюдения, сделанные Аверинцевым ровно два десятилетия назад, не только не устарели, но становятся год от года все более актуальными, о чем свидетельствуют и сами жизненные реалии дня сегодняшнего, и многочисленные новейшие художественные опусы – в том числе сценические (европейские и российские). Один из многочисленных и в высшей степени типичных примеров – спектакль Андрея Могучего «Пьяные» (по пьесе Ивана Вырыпаева), впервые показанный 5 мая этого года на сцене БДТ им. Г.А. Товстоногова. Message спектакля – ироничное уравнивание богоискательства и алкоголизма – ярко отражает десакрализирующую тенденцию постмодернистской культуры, не только размывающей, но и упраздняющей грань между высоким и низким, серьезным и несерьезным, значительным и ничтожным. Какими бы ни были отмеченные критикой расхождения режиссера с драматургом, их главные мировоззренческие и эстетические интенции «счастливо» совпадают.

различия по отношению ко всем вещам. Предпочтение одной из них, сосредоточенность на ней подвергается в постмодернизме осуждению (осмеянию) и изгоняется из сознания, подобно тому как в антиутопическом “бравом новом мире” О. Хаксли изгонялась всякая человеческая избирательность и привязанность.

А это и есть уничтожение серьезности.

Психологии безразличия соответствует тут идеология не-различия: отрицание значимых различий между вещами; упразднение бытийной, а следовательно, и ценностной иерархии; отмена оценочного подхода как такового.

А это и есть *отказ от смысла* (курсив мой. – А.Ю.).

Всем все равно, потому что все равно всему, и наоборот, все равно всему, потому что всем все равно» [Гальцева, 1996: 318 – 319].

Собственно, эту ситуацию тотального *без-различия* и отражают сценические опусы сегодняшних культовых режиссеров Маттиаса Лангхофа, Ромео Кастелуччи, Алана Плателя, примерам которых старательно следуют их российские коллеги, по преимуществу представители младшего поколения. Взять хотя бы коллажное представление «Loosers XP» молодого петербургского постановщика Александра Савчука, интервью с которым, опубликованное в «Петербургском театральном журнале», весьма показательно.

«Как родилась идея спектакля?»

Еще на первом курсе мы придумали этюд: выйти голыми – это будет сотворение мира, а потом бесконечно повторять слова из разговорника. Этюд понравился, и мы стали собирать разные эпизоды. Год назад вспомнили о нем и обновили.

То есть не было ни пьесы, ни какого-то сценарного плана?

Вообще ничего. Структура сохраняется за счет повторов. Такой диджей-микс или ремикс. Мы смотрим, какой “мусор” сейчас наиболее актуален (например, политический), и добавляем его в спектакль.

Ты не думаешь, что идея “замусоренности” уже сама стала мусором?

Такой постмодернистский постмодерн. Иногда кажется, что самое честное – это бросить все, то есть вообще – ВСЕ. Но мне надо как-то этот мир объяснить дочке. Я же не могу ей сказать: “Мир в отчаянье, и это единственная его правда”.

А что ты хотел сказать своим спектаклем?

“Нагим пришел я, нагим уйду” (Экклезиаст, стих не помню какой). А остальное все “шлак” (то же, что “мусор”)» [ПТЖ, 2008: 59].

Не приходится удивляться и тому, что как «шлак» чаще всего использует сегодняшняя режиссура и классическая драматургия, авторитет которой никто уже не ниспровергает, поскольку такого вообще не существует для адептов постмодерна, отвергающих иерархию смыслов, уровней и масштабов. Наследие классической культуры низводится до уровня примитивных комиксов или поп-шлягеров, так что итоговый сценический результат утрачивает всякий содержательный с ним контакт. Складывается поистине беспрецедентная ситуация. Классическая драма и современная режиссура не пребывают даже в конфликтных отношениях друг с другом просто потому, что находятся в удаленных друг от друга, параллельных мирах; если они как-то случайно соприкасаются, то не на уровне поэтики и содержания драматического действия, а на уровне слов, изъятых из литературного текста и помещаемых в совершенно чуждый ему текст сценический³.

³ Один из недавних и наиболее показательных прецедентов – спектакль Андрия Жолдака «ZHOLDAK DREAMS: похитители чувств» на сцене БДТ им. Г.А. Товстоногова (преьера состоялась 7 мая этого года). Весьма выразителен автокомментарий режиссера:

«Я начал репетировать по тексту Гольдони (подразумевается комедия «Слуга двух господ». – А.Ю.), но через семь дней как-то заскучал и решил отключить логику – довериться импульсам, плыть по течению собственных ассоциаций. И чем дальше двигался в своих снах, тем больше исчезали контуры пьесы, я погружался в другой рассказ, который и вел меня. Получилось то, что получилось» (см.: *Райкина М.* Космические ангелы внедрили в классику: Громкая премьера в БДТ им. Товстоногова // Блог «МК.RU». 12 мая 2015 г. (URL: <http://www.mk.ru/culture/2015/05/12/kosmicheskie-angely-vnedrilis-v-klassiku.html> (дата обращения 10.09.2015)).

В результате получилось представление, в котором отсутствует не только контакт с пьесой Гольдони, но драматургическая структура как таковая (что позволяет, как других подобных случаях, менять порядок сцен, не рискуя разрушить произвольную и довольно-таки хаотичную сценическую «композицию»). Это, впрочем, не помешало большинству рецензентов восторженно принять новый опус модного режиссера, используя, в частности, такую аргументацию: «Ну не играть же всерьез (смешно или трагично, потому что кто-то убит) историю, которая из XXI века кажется наивной и непонятной сегодняшнему зрителю, особенно молодому?!» (там же). Непроясненным остается лишь вопрос: чем обусловлено использование в спектакле текста пьесы Гольдони? Ведь фактически он может быть заменен каким угодно текстом. Каким – совершенно неважно...

Любому театроведу ясно, что режиссура – это в первую очередь связь. Но она неизбежно утрачивает интегрирующую функцию, свою *волю к целостности и связности*, если подчиняется импульсам той культуры, которая «бросает беспрецедентный для мыслящего человечества вызов – всей европейской традиции, основанной, как с отвращением констатируют постмодернистские идеологи, на понятиях “истины, рациональности, логики”, от гнета коих как от “репрессивного фактора” требуется освободить современное сознание» [Гальцева, 1996: 319]. Поэтому в современном режиссерском театре преобладает вполне сознательно проводимая *дезынтегрирующая* тенденция, атакующая логоцентризм как основу европейской (а вместе с нею и русской) культуры, складывавшейся столетиями⁴. Разумеется, эта тенденция не может не встречать сопротивления и у традиционно ориентированной части публики, и у многих практиков сцены, воспитывавшихся в рамках совсем иной театральной парадигмы. Этот факт вынуждены с сожалением признавать сторонники новейших постановочных практик, нацеленных на фрагментацию художественной ткани спектакля. Пример тому – честное признание одного из культовых российских режиссеров, Юрия Бутусова, отвергающего *сам принцип* целостности, поскольку этот принцип не воспринимается постановщиком как адекватный сегодняшней реальности и внутреннему миру современного человека. «Внутри меня нет <...> целостности. И я не вижу ее в окружающем мире. <...> Большинство наших актеров учились в советское время. А советская школа пыталась воспитать целостное сознание. <...> Но когда школа столкнулась с реальностью, то оказалось, что она в корне отрицает то, о чем мы хотим говорить, о чем я хочу говорить с артистами. Каждый раз, начиная новую работу, мне приходится переделывать актеров “под себя”. Но проходит время, мы вновь встречаемся, и я вижу, что они вернулись к прежней школе. И я в очередной раз вынужден доказывать, что я не верблюд» [Сенькина].

Однако театр, который «отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза» (Х.-Т. Леман), находит для себя и благодарную публику. Ибо сегодня – во многом благодаря широкому распространению новейших образовательных парадигм, способствующих фрагментации сознания у

⁴ «Логос» здесь означает не только «слово», но прежде всего «смысл».

молодого поколения и, как следствие, гарантирующих победоносное шествие по миру так называемой клиповой культуры, стало реальностью предсказание двадцатилетней давности. «Новое поколение, прошедшее школу постмодернистской перековки, этой новейшей контркультуры, будет “адекватной” аудиторией – с подавленными запросами к смыслу, логике и гармонии» [Гальцева, 1996: 323].

Претендующая на абсолютную гегемонию в искусстве дезинтегрирующая тенденция неизбежно приводит не только к «руинизации» всего осмысленного⁵, но и к торжеству примитивнейшего дилетантизма. Под ударом оказываются и критерии художественного профессионализма, и сам художественный талант. Вот что утверждает, к примеру, один из идеологов новейших театральных тенденций (ныне главный редактор журнала «Театр») Марина Давыдова:

«Во второй половине XX века искусство в значительной своей части перестало быть искусством в том смысле, в каком само это существительное (во всяком случае, в русском языке) связано с прилагательным “искусный”. Художнику давно уже необязательно рисовать, писателю – грамотно плести сюжет, драматургу – выстраивать сложную архитектуру человеческих отношений. Взамен этого стали цениться другие качества. В драматургии такими качествами (помимо умения называть вещи своими, а не в энциклопедии вычитанными именами) оказались подлинность переживания и искренность высказывания. <...> Человек, решивший написать текст для театра, грамматику может знать плохо (а может, разумеется, и хорошо), написанную

⁵ Довольно меткая характеристика постмодернистской культурной парадигмы, принадлежащая Ю.Н. Давыдову (см. подробный анализ не только мыслительных механизмов, но и психоэмоциональных факторов, лежащих в основе деконструктивистских практик постмодерна. Давыдов Ю.Н. Современность под знаком «пост» // Континент. 1996. № 89). Хотя адепты новейших художественных практик любят приписывать последним поиск и открытие неких новых смыслов, их аргументы остаются, как правило, на уровне чистой демагогии, поскольку предложение как-то конкретизировать и сами эти смыслы, и их новизну не встречает понимания, не получает ответа и лишь ставит вопрошаемых в тупик. Если же целью применяемых в подобных случаях искусствоведческих методик остается всего лишь феноменологическое описание предмета, не выходящее на уровень анализа и обобщения, то под вопросом оказывается не только их содержательность, но и их необходимость.

Аристотелем театральную библию “Поэтику” не знать вовсе, но жизнь, особенно в ее неприглядных проявлениях, он обязан знать “назубок”» [Давыдова, 2005: 40 – 41].

Оставим на совести цитируемого автора допущение, что «подлинность переживания и искренность высказывания» – факторы, достаточные для создания драматического произведения. Помня поговорку «О вкусах не спорят», не будем удивляться и болезненной сосредоточенности новых драматургов, а также использующих их продукцию театральные практиков на разного рода психических и сексуальных перверсиях, обтекаемо именуемых в тексте Давыдовой «неприглядными проявлениями» жизни. (В конце концов, такая сосредоточенность оказывается неизбежной, поскольку в условиях смыслового вакуума, интеллектуальной анархии и тотального релятивизма место *высшего* неизменно занимает *низшее*.) Не менее важно иное. – Если знать и о драматургических, и о театральные предпочтениях отнюдь не бесталанного критика, то не станешь изумляться утверждению, что обучение режиссерской профессии – занятие бессмысленное, бесполезное и потому излишнее [Давыдова, 2013]. Ни к чему иному и не может привести подмена театральными художественными критериями требованиями модной идеологии, сложившейся не сегодня и не вчера, но до сих пор владеющей умами самых передовых западных интеллектуалов, на которых предписано равняться каждому, кто ищет дорогу в мир сегодняшнего культурного истеблишмента. Вспоминается в связи с такой чисто конъюнктурной практикой (обретающей в наши дни глобальный, поистине мировой масштаб) давнее, но по-прежнему актуальное замечание, прямо указывающее не только на нигилистическую подоплеку господствующих в современной культуре процессов, но косвенно – на преемственность между радикализмом экспериментальных практик раннеавангардистской элиты, с революционно-диктаторским догматизмом отвергавшей законы классической эстетики ради создания нового художественного языка, и дилетантской «безъязыкостью» того сегодняшнего «авангарда», который воспользовался эстетической революцией XX в. для торжества некогда страшившего первых модернистов «грядущего хама»: «Постепенно разрыв между элитой и массой в атмосфере постмодерна диалектическим образом обращается в тесное их взаимодействие. Высоколюбое изобретение своим погромом логики и истины прямо и непосредственно формирует ситуацию на полюсе массового сознания. <...> Даже если дорогу к постмодернизму

протоптали модернистские снобы, то сам он с его ликвидацией вертикального измерения – это подарок для амбициозной посредственности; это мечта “раскрепощенного обывателя”. Ибо отмена духовной иерархии открывает перед самодовольной заурядностью перспективу встать вровень с талантом. И вообще, “кто тут временные, слаз!” Постмодернизм – проявление психологии знаменитого революционного *ressentiment*, зависти и обиды, но уже не в материальном, а в духовном отношении» [Гальцева, 1996: 323 – 324].

Театр, в силу своей специфики всегда наиболее прочно привязанный к социокультурным реалиям дня сегодняшнего (хотя бы потому, что исключает возможность творить, что называется, «в стол, для потомков»), оказывается ныне под угрозой в несравнимо большей мере, чем другие виды искусства. Восстановление его основополагающих эстетических критериев во многом зависит от профессионально связанного с ним сообщества экспертов, в котором, однако, не наблюдается единства в решении не только частных, но и фундаментальных проблем, касающихся самой сути сценического искусства, и условий, гарантирующих ему возможность развития и даже самого существования. В таких условиях резко возрастает потребность в тесном взаимодействии критиков и специалистов в области истории и теории театра. Однако по многим причинам такое взаимодействие становится сегодня все более затруднительным. «Из всех театральных цехов в наилучшем состоянии находится критика, – справедливо отмечает известный московский театровед Марина Тимашева. – <...> Сегодня критик, как правило, – просто театральный журналист. На фоне такого измельчания резко усиливается один из кланов, сформированный вообще не на профессиональной, а на идеологической основе. Странники этой идеологии прибирают к рукам не только информирование, но гастрольно-фестивальную политику и, что самое страшное, образование. Они раздувают пузыри из дилетантизма разных сортов, действуют по образу и подобию шоу-бизнеса. Если театр до сих пор не превратился во флигель галереи Марата Гельмана, то только благодаря актерам, которым в “инсталляциях” нечего будет играть» [цит. по: Алпатова, 2013].

Очевидно, что сохранение сложившегося *status quo* чревато для сценического искусства самыми серьезными (и более чем печальными) последствиями. Остается без ответа главный вопрос: что делать в условиях, максимально затрудняющих воспитание профессионалов, которые имели бы стойкий иммунитет от бегства

за модой и желанием поддерживать и оправдывать претенциозный дилетантизм в угоду господствующей конъюнктуре? Ответ в равной мере зависит от театрального сообщества, государственной политики в области культуры и объективных жизненных реалий, в которых существует российское общество.

Литература

- Алтамова И.* «Для меня главное – личная позиция» [Интервью с Мариной Тимашевой] // Театрал. 2013. № 6 (106). URL: <http://www.teatral-online.ru/news/9537> (дата обращения 10.09.2015)
- Гальцева Р.А.* Второе крушение гуманизма // Континент, 1996, № 89.
- Давыдова М.Ю.* Конец театральной эпохи. М., 2005.
- Давыдова М.Ю.* Обратная сторона профессионализма // Colta.ru. 11 апреля 2013. URL: <http://archives.colta.ru/docs/19377> (дата обращения 10.09.2015)
- Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013.
- «Радуга»: на небе и на земле // Петербургский театральный журнал. 2008. № 3 [53].
- Постдраматический театр – панацея или болезнь? // Вопросы театра / Prosaenium. – М., 2011, № 1 – 2.
- Сенькина В.* Режиссер Юрий Бутусов: «Петербург накладывает большой отпечаток на способ мышления» [Интервью] // Театрал [Блог журнала] URL: <http://www.teatral-online.ru/news/12680/> (дата обращения 10.09.2015)
- Юрьев А.А.* «Век нынешний и век минувший». Драматург и режиссер на рубежах столетий // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2010. № 2 (6).

Об авторе

- ЮРЬЕВ Андрей Алексеевич*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (бывш. СПбГАТИ) г. Санкт-Петербург. Эл. адрес: andr_ibsen@mail.ru
- YURYEV Andrey A.*, PhD, of the Professor, department of foreign art, Russian state institute of performing arts (RGISI), St. Petersburg. E-mail: andr_ibsen@mail.ru

Раздел III
МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Калус (Гречаник) И.В.
Московский государственный
гуманитарный университет
им. М.А. Шолохова

О роли традиции и классического наследия в изучении и преподавании современной литературы

В статье рассмотрены проблемы изучения и преподавания современной литературы в свете аксиологических максим и базовых культурных кодов. На материале учебников для школ и вузов автор показывает важность преемственности и традиции в преподавании русского классического наследия.

Ключевые слова: *современная литература, классическое наследие, традиция, искусство в России, филология, преподавание литературы, культурные коды, методика.*

Calus Irina V.

About the role tradition and classical heritage in the learning and teaching of modern literature

The article considers the problems of learning and teaching of modern literature in the light of the axiological maxim, and basic cultural codes. The material of textbooks for schools and universities, the author demonstrates the importance of continuity and tradition in the teaching of russian classical heritage.

Key words: *modern literature, classical heritage, tradition, art in Russia, Philology, teaching, literature, cultural codes, methods.*

Понятие традиции обращает нас к аксиологической максиме, повышающей значимость философски нейтрального бытия, одним из наиболее значимых проявлений которого является культура, определяющая развитие как индивида, так и народов, цивилизаций. Применительно к литературе культурному явлению всегда будут актуальны такие понятия, как «традиция»,

«вечные ценности», «классические ценности», «аксиологическое литературоведение». Таким образом, речь идёт об устойчивых культурных кодах, заключающих в себе приоритетные модели бытия в любую эпоху и при любых условиях. Такими кодами на разных уровнях выступает традиция, концентрирующая ценности личные, национальные и мировые.

Современная литература – феномен, который развивается на наших глазах, требует внимания, особого научного подхода, а также осмысления многих граней, например, востребованность той или иной группой читателей, национального компонента, бытования в стремительно развивающемся мире, в иноязычной среде. Проблемы, связанные с изучением и преподаванием современной литературы, можно свести к основным: во-первых, что считать таковой; во-вторых, уместно ли вводить её в школьный и вузовский курс; в-третьих, если да, то как. Все эти вопросы тесно связаны с пониманием разных граней национальной традиции как важнейшей культурной ценности. Несомненно, явление современной литературы вызывает гораздо больше вопросов, но большинство из них вытекает из названных. Поэтому обратимся непосредственно к этим проблемам, рассматривая их с точки зрения ценностных ориентиров.

Какой ряд художественных явлений, с точки зрения академического филолога, можно поместить в раздел «современная литература»? На этот счёт существует два крайних мнения: всё, что пишется в последнее время на русском языке, считается современной русской литературой, либо современной литературы у нас нет, потому что нет произведений, достойных оказаться в одном ряду с творениями классиков. Как и большинство крайностей, эти позиции не могут претендовать на достоверность. В первом случае к современной художественной литературе присоединяется пласт массовых и русскоязычных образцов, пусть в некоторых случаях пограничных с беллетристикой и имеющих определённые формальные достоинства, но настроенных на совершенно иную шкалу культурных и духовно-нравственных ценностей. Во втором случае видится нежелание филолога брать на себя ответственность и давать оценку тому, что не устоялось и не прошло проверку временем. Нам же необходимо выработать некий срединный путь, издавна свойственный русскому человеку.

На уровне учебников, учебных пособий и программ творится невообразимая путаница. В перечни текстов для обязательного чтения вводятся новейшие и моднейшие произведения С. Лукьяненко, Т. Толстой, В. Пелевина, Вл. Сорокина (в учебном пособии «Русская проза конца XX века» под ред. В. Агеносова или в учебном пособии «Современная русская литература» под ред. М. Черняк) в одном ряду с В. Распутиным, В. Шукшиным, В. Астафьевым. Аргументируется такой подход «многообразием ликов русской литературы» (цитируем преподавателя лица на одной из недавних конференций в ИМЛИ им. А.М. Горького, РАН). Причины такой всеядности и восприятия всех иерархических слоёв современного литературного процесса, как весёлой мозаики, тоже вполне понятны: не имея ориентира (или по каким-то причинам не желая его иметь), легко утонуть в колоссальном потоке мало- и многотиражных изданий, среди которых, заметим, доступнее и известнее, как правило, наиболее хорошо финансируемые образцы (можно предположить, что такая удача им выпала отнюдь не благодаря художественным достоинствам).

Часто преподаватель или школьный учитель думает, что учащимся гораздо интереснее читать про сегодняшнюю жизнь, чем про стародавние времена и традиции; Л.Н. Толстого читать долго и скучно, а модный автор проглатывается за один присест. Вот, например, выдержка из одного интернет-форума, на котором высказывались ученики старших классов, обсуждая школьную программу: «В школьную программу нужно обязательно добавить Урсулу ЛеГуин («Волшебник земноморья», естественно), Бредбери побольше (...) и конечно же Толкина. Убрать Есенина и поставить Толкина, вот! Убрать Пушкина и поставить Стругацких! Убрать Достоевского и поставить Лема! Убрать... (здесь, вероятно, перечень классических фамилий в детской головешке закончился, – *И.К.*) ещё кого-нибудь и поставить Перумова!»

Так стоит ли идти на поводу у детских незатейливых вкусов, формируемых во многом средствами массовой информации, Интернетом, неподготовленными родителями и прочим неискушённым или целенаправленно воздействующим окружением, оторванным от национальной традиции и даже открыто враждебным ей?

Странно, что подобные методики не применяют к физике, химии, географии. Что-то давно не слышно про модные новинки

в этих областях, даже если речь идёт о современном состоянии естественных наук. Кроме того, можно ли требовать от учеников любить алгебру? Можно ли, руководствуясь пожеланиями детей, оставить в учебнике по химии и физике самые захватывающие страницы? Почему же так поступают с литературой? Конечно, отечественную словесность лучше любить по своей воле. Но её совершенно необходимо знать независимо ни от каких условий и личных предпочтений. Некоторым школьникам совершенно неинтересны правила умножения многочленов, а учитель алгебры обязан разъяснить эти правила и потребовать, чтобы их знали. Точно так же мы изучаем те или иные художественные произведения, потому что независимо от чьего-либо желания они вошли в национальную систему культурных координат и мировую культурную сокровищницу.

Остановимся подробнее на некоторых спорных кандидатурах, о которых уже давно вещают с университетских кафедр, а некоторые критики и литературоведы изучают их с активным интересом. С. Лукьяненко, по мнению некоторых читателей, является одним из наиболее ярких представителей современной литературы, уже вошедших в некоторые учебники. Всякому знакомому с эпопеей о «дозорах», вполне очевидно, что автор внимательно читал М. Булгакова или, к примеру, Стругацких (вплоть до бессознательного заимствования мелких деталей). Кроме того, писатель постарался лишить свой художественный мир именно ценностной иерархии, реализовав идею относительности добра и зла. Оккультный гуманизм С. Лукьяненко, его модель мира и истории при всей, казалось бы, оригинальности художественной идеи основаны на известном разделении человечества на так называемую элиту, претендующую на решающую роль в мировой истории, и ведомое ею «быдло». Ничто другое, никакое Царство Божие (в евангельском понимании, разумеется), никакая национальная традиция здесь не имеют места.

Думается, дальнейший разговор о работах этого автора, которые всей мощью рекламы буквально впихивались в сознание обывателя (особенно молодежи) излишен. Можно сказать, что это шаг в сторону от русской культурной традиции, шаг в пропасть, отделяющую человека от своей национальной идентичности и от человеческого облика вообще. Отречение от истины национального существования, как правило, исключает целый

народ из истории, превращая его, по выражению Н. Данилевского, в «этнографический материал».

Заходим на Православный образовательный портал. Лауреат конкурса «Я иду на урок», учитель русского языка и литературы средней школы, кандидат педагогических наук (Самарская область). Тема урока: «Творчество Татьяны Толстой на уроках в 11-м классе». В конспекте заявлено, что в лице Толстой художественная литература нашего времени достойна внимательнейшего прочтения, интересна своеобразным раскрытием нравственных аспектов (!), необычна своим неординарным, экзистенциальным подходом к изображению героев. Другие преподаватели говорят об этом так: «Книги интересные, но вслух прочесть их с учащимися не могу» (!). В то же время это продолжение великой русской классики на новом витке: нарицательный Пушкин, стилизованный дремучий язык: «тродиция», «ринисанс», «оневситет»; новая модель истории и культуры. Толстая придумала для своей России флору и фауну, историю, географию, соседей, нравы и обычаи населения, песни, пляски, игры. Кысь – Русь. Цепочка звуковых ассоциаций: кысь – брысь – рысь – Русь. Русь – «неведома зверюшка». Истории нет, как нет вчера, сегодня и завтра. В общем, что называется, «энциклопедия русской жизни». В добавление к сказанному в адрес писательницы напомним: в одной из дискуссий Т. Толстая как-то вполне откровенно сообщила, что искусство должно быть вне нравственности. Но мы-то знаем, что русская культурная традиция всегда была сильна именно своими моральными качествами и духовной составляющей.

Иными словами, под маской современной литературы нам предлагается такое творчество, в котором традиции, включая национальные культурные коды, табу, центр и периферию, свое и чужое, высокое и низкое, плохое и хорошее – абсолютно всё утратило ценность, точнее, стало равноценным – лишь разноцветными камушками, из которых новый художник волен складывать любой узор, каждый из которых по-своему значим, потому что критериев оценки нет. Многие модные авторы, например Н. Перумов или С. Лукьяненко, откровенно заимствуют художественные элементы, атрибутику и даже персонажей. При этом их не считают плагиаторами.

О третьей мировой войне – войне за нашу душу – неоднократно говорили многие писатели и литературоведы второй половины XX в.: Валентин Распутин, Василий Белов, Василий

Шукшин, Юрий Селезнёв. Получается, что одним из плацдармов этой войны становится именно современная литература. В нынешних русских школах программа 11-го класса (при ничтожно малом количестве времени на обучение), как правило, приводит к тому, что изучение русской литературы XX в. заканчивается произведениями о Великой Отечественной войне.

Если же мы обратимся к вузовским учебникам по современной литературе и русской литературе XX в., то фамилий достойнейших русских писателей не увидим. Создаётся впечатление, что эту войну мы почти проиграли. Вновь происходит вырождение русской мысли, русского взгляда на мир. Великое пушкинское понимание истории, его пророчества (начиная с «Клеветникам России») снова оказались отринутыми. Пушкин предугадал всё, что произошло в 1990-е гг. XX века, в первую очередь – стирание национального мира. Об этом же писали и два великих Фёдора русской литературы, два гения геополитической мысли – Ф. Тютчев (в работах «Россия и Германия», «Россия и революция») и Ф. Достоевский в «Дневнике писателя».

Как быть? Во-первых, необходимо выбрать критерий, помогающий различать лики и личины современной литературы. Это должно быть нечто устойчивое и максимально надёжное. Кроме того, современную литературу нельзя воспринимать как изолированное явление. Необходим контекстный ряд на разных уровнях – в свете литературы прошлого (классической); с точки зрения национальной культуры и контекста мирового наследия. Таким обобщающим критерием, соединяющим все уровни, будет традиция – соответствие магистральному направлению национальной классической культуры; камертон, звучащий сквозь творчество разных авторов – от А. Пушкина и А. Хомякова до Ф. Достоевского и И. Шмелева, проповедовавших Целомудрие, Милосердие, Сострадание (три кита классической русской литературы XIX в.), любовь и красоту в евангельском понимании этих слов и духовно-нравственный закон. Соответственно, полнота принадлежности того или иного народа к человечеству будет зависеть от полноты принадлежности этого народа к своей национальной культуре, к своей культурной традиции.

Нужно ли вообще *знакомить* учащихся с современной литературой?

Проблемой определения места современной литературы в школе и вузе занимаются на методических кафедрах вузов, в редакциях периодических изданий соответствующего профиля; обеспокоенность проявляют многие преподаватели. И не раз при этом звучало мнение об исключении этого курса. Но, обратившись к истории, мы увидим, что преподавание современной литературы имеет богатую традицию, сформировавшуюся с конца XVIII в. Учебник 1796 г. включал примеры из новейших отечественных авторов — Г. Державина, М. Хераскова. Следили за новинками современной литературы и выпускники Царскосельского лицея. Среди учителей Пушкина были такие, как поэт и переводчик Н. Гнедич. Лицей часто посещали В. Жуковский и живший по соседству Н. Карамзин. В XIX в. новейшая литература то и дело попадала в школьные пособия. Изданный в 1833 г. учебник В. Плаксина не обошел своим вниманием А. Пушкина. «Курс истории русской литературы» (1863) К. Петрова включал «Бедных людей» Ф. Достоевского, рассказы И. Тургенева и пьесы А. Островского. В учебнике «Новая русская литература» П. Евстафиева были представлены очерки о И. Гончарове, И. Тургеневе, А. Островском. Можно вспомнить, что на первых порах категорически возражал против изучения новейшей литературы Ф. Буслаев (основной аргумент ученого: новейшая литература все равно будет читаться вне класса; теперь это звучит не слишком актуально) к концу жизни он пересмотрел свое отношение к проблеме, включив в «Общий план и программы обучения языкам и литературе» (1890) прозу И. Тургенева и Л. Толстого, критику В. Белинского, И. Гончарова, С. Шевырева. Наиболее последовательно линию на преподавание современной литературы в школе проводил А. Галахов, дополнявший переиздания своих хрестоматий произведениями Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Хомякова, Я. Полонского, И. Никитина. В XX в. начиная с 30-х г., даже в школьную программу входили произведения М. Шолохова.

В отечественной школе сложилась богатая традиция. Современная русская литература в том или ином виде всегда присутствовала в курсе обучения.

Как преподавать? Определившись с тем: что такое современная литература и нужно ли её преподавать, решение третьего вопроса уже фактически предопределено. Однако

сделаем несколько оговорок общего характера. Во-вторых, проявляя творческий, оригинальный подход, нельзя забывать о вечном камертоне русской словесности – о её традиции. В-третьих, основное занятие школьников и студентов составляет по-прежнему запоминание. А между тем мир так быстро меняется, что знание как набор фактов становится просто никчемным. Здесь необходимо вспомнить, каковы роль, цель и назначение образования, не говоря уж о том, как его лучше организовать. И то, чему мы учим детей, не должно быть оторвано от жизни, должно быть устойчиво. Обучать кого-то – значит давать знания. Однако больше всего нашим школьникам и студентам нужны не знания, а мудрость. Мудрость – как уже примененное и осмысленное знание. Подчас мы учим детей, что думать, вместо того чтобы учить, как думать. Когда даётся мудрость, мы не говорим им, что именно знать, а скорее как добраться до своей собственной правды. Знание утрачивается, а мудрость невозможно забыть. С другой стороны, не бывает мудрости без первоначальных знаний. Сейчас во многом все внимание сосредоточено только на знаниях, а мудрости уделяется очень мало времени. Редко встречаются программы, которые развивают способности и навыки, а не механическое заучивание. Немыслящий, внушаемый среднестатистический ученик или студент – будущий член общества потребления; филолог, с упоением читающий Б. Акунина или Д. Донцову, С. Лукьяненко или Т. Толстую. Национальная традиция – всегда концепция жизненности, призывающая человека к умному деланию, к осмысленному бытию, не допускающая подмены подлинного на суррогатное, выработавшая целую систему проверки на подлинность. Такая национальная традиция наиболее жизнеспособна.

Итак, мы имеем факты, которые не можем игнорировать:

– современная литература, продолжающая классическую традицию, действительно есть её содержательная сторона представляет определённую ценность в культурном смысле обозначена она вполне достойными именами (вот лишь некоторые: Г. Семёнов, В. Михальский, О. Волков, В. Личутин, П. Краснов, В. Лихоносов, Л. Бородин, В. Галактионова, Ю. Кузнецов, В. Соколов, Г. Серебряков, О. Фокина. Критики В. Кожин, Ю. Селезнев, М. Лобанов, К. Кокшенева, Ю. Павлов, В. Лютый);

- существует, почти 200-летняя традиция включения в школьные программы современной литературы;
- в преподавании современной литературы, как и всякого другого предмета, нужно учитывать национальную шкалу ценностей и мировой опыт, без которых предмет превращается в нечто оторванное, висящее в воздухе, а в более широком масштабе – вредоносное, разрушительное явление.

Подытожим тем, что разрыв между национальной современной литературой, современным читателем и традицией грозит литературе гибелью, оставляет ее без завтрашнего дня. Учащиеся, благодаря тонкой литературной политике педагога, именно через современную литературу чувствуют живую связь между старыми и новыми книгами; литература становится для них не только памятником культуры, но дружественным ценным явлением, живым и влекущим к себе. Произведения современной литературы и отечественный культурный багаж должны вступать в постоянные взаимоотношения, измеряемые тесным сопряжением старого и нового. И тогда не прервется наследование национальной традиции; тогда произведения современной литературы, бережно отобранные преподавателем, станут закономерными звеньями, продолжающими классику; знание будет идти рядом с мудростью, тогда мы будем стремиться к формированию целостного мышления наших воспитанников, к тому, чтобы подлинно художественному национальному факту литературы отдать предпочтение в выборе максимально эффективного способа благотворного воздействия на молодые души и умы.

Литература

Агеносов В.В. Русская проза конца XX века. М., 2005.

Буслаев Ф.И. Общий план и программы обучения языкам и литературе в средних учебных заведениях: Санкт-Петербург: Типография Н.А. Лебедева, 1890.

Кокшeneва К. Русская критика. М., ПоРог, 2007.

Черняк М.А. Современная русская литература. СПб., 2004.

Об авторе

КАЛУС (ГРЕЧАНИК) Ирина Владимировна, доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. г. Москва. Эл. адрес: irina.kalus@ya.ru

CALUS Irina Vladimirovna, Doctor of philology, professor of the department of russian literature, Moscow state university of humanities named after M.A. Sholokhov. Moscow. E-mail: irina.kalus@ya.ru

Научное издание

ПУШКИН И ГОГОЛЬ
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ.
ПРАВО НА КЛАССИКУ

Материалы научных экспертных семинаров

Научный редактор *К.А. Кокишева*
кандидат искусствоведения, доктор филологических наук
Редактор *Л.А. Сычёва*

Утверждено к печати Редакционно-издательским советом
Российского научно-исследовательского института культурного
и природного наследия имени Д.С. Лихачёва

Художник *М.Ю. Маяков*
Оригинал-макет *М.Е. Заболотникова*

Подписано в печать 27.09.2016
Формат 60×90/16.
Гарнитура Petersburg
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл. печ. л. 4,5
Тираж 500 экз.

Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
e-mail: heritage@mtu-net.ru, cdn-nasledie@mail.ru

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии «Костромской дом печати»
156000, Костромская обл., г. Кострома, ул. Мясницкая, д. 43А