

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Челябинский государственный университет»

**Челябинский
гуманитарий**

Ч

**НАУЧНЫЙ
ЖУРНАЛ**

Основан в 2006 году
№ 1 (66) / 2024

Главный редактор

М. В. Загидуллина, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Заместители главного редактора:

И. А. Бобыкина, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Ю. В. Даманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

С. И. Симакова, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Л. Б. Зубанова, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Ответственный секретарь журнала:

А. А. Загидуллина, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Технический редактор:

А. Р. Медведева, кандидат филологических наук, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки):

Бобыкина Ирина Александровна, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Галагузова Юлия Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

Гревцева Гульсина Якуповна, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Дорожук Елена Сергеевна, доктор педагогических наук, профессор, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Месеняшина Людмила Александровна, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Молчанов Сергей Григорьевич, доктор педагогических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

Павлова Любовь Владимировна, доктор педагогических наук, доцент, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова (Магнитогорск, Россия)

Репин Сергей Арсеньевич, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Смирнов Дмитрий Витальевич, доктор педагогических наук, доцент, Институт стратегии развития образования Российской академии образования (Москва, Россия)

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)

Артемова Светлана Юрьевна, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет (Тверь, Россия)

Афанасьев Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Горелов Олег Сергеевич, доктор филологических наук, Ивановский государственный университет (Иваново, Россия)

Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Зыховская Наталья Львовна, доктор филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия)

Скворцов Артем Эдуардович, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Темиришина Олеся Равильевна, доктор филологических наук, доцент, Московский университет имени А. С. Грибоедова (Москва, Россия)

Фаустов Андрей Анатольевич, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

Кроо Каталин, доктор филологических наук, профессор, Университет имени Лоранда Этвеша (Будапешт, Венгрия)

5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки)

Ежова Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия)

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Зверева Екатерина Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина (Тамбов, Россия)

Каминская Татьяна Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия)

Распопова Светлана Сергеевна, доктор филологических наук, профессор, Московский политехнический университет (Москва, Россия)

Симакова Светлана Ивановна, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Смеюха Виктория Вячеславовна, доктор филологических наук, доцент, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова (Симферополь, Республика Крым, Россия)

Шестерина Алла Михайловна, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

Гун Галина Евгеньевна, доктор культурологии, профессор, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Зубанова Людмила Борисовна, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

Комлев Юрий Эдуардович, доктор культурологии, доцент, Оренбургский областной музей изобразительных искусств (Оренбург, Россия)

Рубин Владимир Александрович, доктор культурологии, доцент, Оренбургский институт (филиал) Московского государственного юридического университета имени О. Е. Кутафина (Оренбург, Россия)

Синецкий Сергей Борисович, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Тузовский Иван Дмитриевич, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Ярычев Насруди Увайсович, доктор философских наук, доктор педагогических наук, профессор, Чеченский государственный университет имени А. А. Кадырова (Грозный, Россия)

ISSN 1999-5407

12+

Редакция журнала может не разделять точку зрения авторов публикаций. Ответственность за содержание статей и качество перевода аннотаций несут авторы публикаций.

Входит в перечень ВАК с 31.05.2023

по специальностям: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки); 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки); 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки); 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Адрес редакции и издателя:
454084, Челябинская обл., г. Челябинск,
пр-т Победы, д. 162, корп. В, каб. 408
Тел.: (351) 799-70-29
e-mail: chelgum@yandex.ru

Учредитель: ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет»

Свидетельство о регистрации

ПИ № ФС77-78897 от 28.08.2020,

Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Редактор *А. Р. Медведева*

Компьютерная верстка *А. Р. Медведева*

Подписано в печать: 26.04.2024

Выход в свет: 03.05.2024

Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 11,1. Уч.-изд. л. 10,9.

Тираж 500 экз. Заказ № 186.

Цена договорная

Отпечатано в Издательстве Челябинского государственного университета. 454021, г. Челябинск, ул. Молодогвардейцев, 57 Б

СОДЕРЖАНИЕ

5.9.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

От редакции 4

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

<i>Маряхина Е. А.</i>	Семантика предметной детали в пьесах А. П. Чехова и драматургических ремейках и сиквелах: пространственные аспекты 5
<i>Семенова Н. В.</i>	Герой и город в пьесах эпохи «оттепели» 12
<i>Красников Я. Е.</i>	Рецептивная культура читателя и особенности коммуникации действующих лиц в пьесе К. Митани «Академия смеха» 21
<i>Апостолова А.-М. И.</i>	Событие рассказывания как способ преодоления кризиса идентичности в современной отечественной монодраме (на материале пьесы А. Волошиной «Мама») 28
<i>Доманский Ю. В.</i>	Монопьеса «ЛЁХА...» Юлии Поспеловой: к вопросу о специфике заглавия в актуальной драматургии 34
<i>Зорин А. Н.</i>	Маленький большой человек. Контексты и интертексты «Железного всадника» Алексея Житковского 41
<i>Кирман К. С.</i>	Вставные сюжеты в драме Мартина МакДонаха «Человек-подушка» 50
<i>Кабилова Е. С.</i>	Природа конфликта в современной драматургии о подростках 56
<i>Сердечная В. В.</i>	Читка как жанр в современном театральном процессе 63
<i>Одесская М. М.</i>	«Фоменки» ставят Чехова: двадцатилетний путь к классике 70
<i>Шевченко Е. Н.</i>	Молодая режиссура на казанской сцене 77
<i>Няголова Н.</i>	Стево Жигон и горизонт ожидания театральной публики Югославии «бурных 60-х» 85

РЕЦЕНЗИИ

<i>Доманский Ю. В.</i>	Дневник театрального человека: Рецензия на книгу: Смирнов-Несвицкий Ю. А. Дневники / публ. и коммент. Д. Д. Кумуковой / Российский институт истории искусств. – СПб., 2022. 204 с., 20 л. ил. 92
	Информация для авторов..... 95

ОТ РЕДАКЦИИ

Все статьи, составившие данный номер «Челябинского гуманитария», объединены общей темой: «Современная драма и актуальный театр». Каждый автор предлагает свой взгляд на те или иные аспекты заявленной темы, на те или иные драматургические и театральные тексты, соотносимые с нашими днями или со временем, которое непосредственно предшествовало нашим дням.

В «драматургическом блоке» Н. В. Семёнова рассматривает пьесы периода оттепели, Я. Е. Красников – пьесу К. Митани «Академия смеха», А.-М. И. Апостолова – пьесу А. Волошиной «Мама», Ю. В. Доманский – пьесу Ю. Поспеловой «ЛЁХА», А.Н. Зорин – пьесу «Железный всадник» А. Житковского, К. С. Кирман – пьесу М. МакДонаха «Человек-подушка», Е. С. Кабилова обращается к целому ряду современных пьес о подростках. Открывает же «театрально-драматургический» номер «Челябинского гуманитария» статья Е. А. Маряхиной, в которой автор рассматривает современные драматургические ремейки и сиквелы через призму предметной детали в пьесах Чехова. В результате в статьях «драматургического блока» воссоздаётся и осмысливается довольно-таки репрезентативная картина, формирующая представление о современной драматургии.

«Театральный блок» представляет некоторые грани актуального театрального процесса: Ю. В. Сердечная обратилась к такому формату существования современного театра как читка, М. М. Одесская – к опыту постановки произведений Чехова в «Мастерской» Петра Фоменко, Е. Н. Шевченко – к спектаклям молодых режиссёров в театрах Казани, Н. Няголова – к личности югославского актёра и режиссёра Стево Жигона. Таким образом, в каждой из статей «театрального блока» оказался предложен взгляд на конкретную проблему актуального театра.

Завершает номер рецензия Ю. В. Доманского на «Дневники» режиссёра, учёного, драматурга Ю. А. Смирнова-Несвицкого.

Статьи данного номера «Челябинского гуманитария» отнюдь не претендуют на полноту освещения темы современной драмы и актуального театра, однако ряд конкретных проблем, связанных с данной темой, авторы статей решают.

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

*Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 5–11.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 5–11.
ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья
УДК 82-2
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-5-11

**СЕМАНТИКА ПРЕДМЕТНОЙ ДЕТАЛИ В ПЬЕСАХ А. П. ЧЕХОВА
И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕМЕЙКАХ И СИКВЕЛАХ: ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ**

Елена Александровна Маряхина

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, emariakhina@gmail.com

Аннотация. На рубеже XX–XXI вв. появилось немало драматургических произведений, прочтение и понимание которых во многом определяется тем, насколько читатель знаком с пьесами А. П. Чехова. В «новой драме», в частности, в ремейках «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Четвертая сестра» Я. Гловацкого и сиквеле «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова, В. Забалуева, представляют интерес подходы драматургов к работе с предметными деталями. Соотнесение специфики деталей и формируемой ими мотивной структуры у Чехова и в современной драматургии позволяет в дальнейшем занять более аргументированную позицию в дискуссии, связанной с определением тенденций «обращения» с чеховскими традициями. Анализ особенностей предметного мира, формирующего те или иные свойства пространства (схематичность, вертикализация пространства с акцентуацией верха или низа и др.), изучение способов взаимодействия героя и предмета дает возможность увидеть сущностную основу того мира, в котором оказываются герои. Детали могут указывать на открытость пространства или его замкнутость, складываться в мотивы чистоты и грязи, а смыслы и значения, связанные с домашним платяным шкафом, могут проецироваться на семантику города и мира в целом. Действительно ли современные драматурги в поисках новой поэтики вступают в противостояние с Чеховым или же актуальные драматургические подходы берут основу в чеховской стихии – прийти к ответу на этот вопрос представляется невозможным без изучения специфики предметных деталей в аспекте построения семантики пространства у Чехова и в «новой драме».

Ключевые слова: деталь, семантика пространства, Чехов, новая драма, ремейк, сиквел.

Для цитирования: Маряхина Е. А. Семантика предметной детали в пьесах А. П. Чехова и драматургических ремейках и сиквелах: пространственные аспекты // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 5–11. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-5-11

Original article

**SEMANTICS OF DETAIL IN ANTON CHEKHOV'S PLAYS
AND IN DRAMATURGICAL REMAKES AND SEQUELS: ASPECTS RELATED TO LITERARY SPACE**

Elena A. Mariakhina

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, emariakhina@gmail.com

Abstract. At the turn of the XX–XXI centuries, a reader could find a lot of plays that required to have a particular knowledge of the works by Anton Chekhov. The “new drama”, particularly, the remakes of “My Little Cherry Orchard” by A. Slapovsky, “The Fourth Sister” by J. Glowacki and the sequel “The Cherries Are Ripening in Uncle Vanya’s Garden” by A. Zenzinov, V. Zabaluev are of interest due to the authors’ specific approaches to working with details. If we compare the specificity of details and the way they form different motifs in Chekhov’s works and in modern dramaturgy, we will be able to subsequently take a more reasoned position in the discussion related to determining the trends of “handling” with Chekhov’s traditions. Analysis of the world of things that form a certain space (schematism, verticalization of space with accentuation of the top or bottom, etc.) as well as exploration of the ways of interaction between the character and the thing makes it possible to see the essential basis of the world in which the characters find themselves. For example, details can tell us about openness or confinement of a place, or they may form motifs of purity and dirt, or the meanings associated with a wardrobe can be projected onto the semantics of the city and the world as a whole. Do modern playwrights, in search of a new poetics, really enter into confrontation with Chekhov, or do current dramaturgical approaches take their basis in Chekhov’s works? It seems impossible to come to an answer to this question without studying the specifics of details in the aspect of their potential to form the semantics of space in Chekhov’s works and in the “new drama”.

Key words: detail, semantics of space, Chekhov, new drama, remake, sequel.

For citation: Mariakhina E. A. (2024). Semantics of detail in Anton Chekhov's plays and in dramaturgical remakes and sequels: aspects related to literary space. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 5–11. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-5-11

Чеховские реминисценции в современной драматургии стали довольно частым явлением, что в свою очередь вызвало волну исследовательского интереса к специфике интертекстуальных связей с пьесами Чехова (об этом свидетельствуют труды В. Б. Катаева, посвященные восприятию чеховского наследия современными драматургами (Катаев 2002), Т. В. Журчевой, разрабатывающей вопросы, связанные с мировоззренческими подходами, которые лежат в основе обращения к творчеству Чехова (Журчева 2016) и др.). Важным представляется вопрос о том, что происходит с характером изображения предметного мира в относимых к «новой драме»¹ произведениях, поэтика которых обусловлена стремлением противостоять чеховским драматургическим традициям либо следовать им (Громова 2002: 145). Отталкиваясь от утверждения С. Я. Гончаровой-Грабовской о том, что «центральное место в структуре художественного пространства современной драмы занимает *топос Дома*» (Гончарова-Грабовская 2021: 44), постараемся проследить семантику деталей, формирующих характеристики этого топоса. Мысль А. П. Чудакова о «неотделимости вещи от человеческого бытия» (Чудаков 1986: 252), а также наблюдение Л. В. Чернец о том, что «повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится мотивом (лейтмотивом), часто вырастает в символ» (Чернец 2004: 49), направляют исследователя к тому, чтобы поставить перед собой задачу рассмотрения системы предметных деталей, перепорхнувших из чеховских пьес в тексты современных драматургов, а также изучения образуемой этими деталями мотивной структуры с точки зрения построения семантики пространства и самого бытия героев «новой драмы». Учитывая, что рамки данной работы позволяют лишь в первом приближении проследить отдельные аспекты проблемы, были выбраны наиболее репрезентативные с точки зрения семантики и символики предметного мира ремейки и сиквелы чеховских пьес.

Художественное пространство в пьесе-ремейке Слаповского «Мой вишневый садик»² представляет собой чердак дома, выкупленного Азалановым у города. Жители расселены, но чердак сохраняет в себе сосредоточение некоей жизни, которой свойственны одновременно хаос, неустроенность, разруха и надежда, о чем свидетельствуют детали предметного мира. Прежде всего, на чердаке присутствуют окна и двери, обозначенные диминутивами – «окошко» и «дверца» (Слаповский 2004), а из стены дома с внешней стороны растет якобы проросшее из брошенной Азалановым вишневой косточки деревце, являющееся для героя «его вишневым садиком» (Слаповский 2004). Так, в сжатом варианте воплощается открывавшийся в начале чеховского «Вишневого сада»³, в заставочной ремарке к первому акту, мотив связи между топосом дома и топосом сада, граница между которыми присутствует, но является прозрачной: «Рассвет, скоро взойдет солнце. <...> цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты» (Чехов 1978: 197). Чехов не случайно вводит такую деталь, как солнце, известное в мировой культуре как источник активной жизненной силы, «сила творческая и направляющая» (Керлот 1994: 480). Образ же вишневого сада, открывающийся читателю, собран как образ цветущих деревьев, ожидающих первого солнечного луча. Фундаментальное значение символа дерева сводится к неистощимой жизненной силе, поднимающейся от корней по стволу и ветвям вверх (Керлот 1994: 171–176). С. Головин относит дерево к древнейшим символам и подчеркивает общее для различных культур изображение цветущих ветвей как знаков «плодородия и процветания» (Бауэр, Дюмотц, Головин 1998: 36). Символическая составляющая и соположение деталей в заставочной ремарке «Вишневого сада» позволяют проследить семантику дома как наполненного жизненной силой, наглядно увидеть картину «проецирования внутренней действительности в воплощаемом художественном пространстве» (Чудаков 1986: 265).

В мире «вишневого садика» пространство чердака тоже наделяется некоей жизненной силой: в-первых, вишневый куст, прорастающий из внешней стены, плодоносит, и герой может дотянуться до ягод, если откроет ведущую в никуда дверь, а во-вторых, в этом пространстве также присутствует солнце, опять же в сжатом варианте, как и все на чердаке, – в виде полос света, пробивающихся сквозь щели. В пределах

¹ В данной работе под термином «новая драма» понимается сложившееся в начале 1990-х гг. отдельное направление в современной драматургии, со своей особой поэтикой, определившееся под влиянием нового поколения драматургов (Гончарова-Грабовская 2021: 16–18). С. Я. Гончарова-Грабовская уточняет, что это «современная русская новая драма», сложившаяся в процессе поисков новой поэтики и характеризующаяся специфической проблематикой, «отражающей социальный негатив» (Гончарова-Грабовская 2021: 16–18).

² См.: Слаповский А. Мой вишневый садик. 2004. (Электронный ресурс) URL: <https://theatre-library.ru/authors/s/slapovskiy> (дата обращения 15 января 2023; далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора и года издания произведения).

³ См.: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13: Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 3–254 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора, года публикации данного издания и страницы).

этого пространства границы между внешним и внутренним миром, как и у Чехова, оказываются своего рода опрозраченными, открытыми для светлого, активного жизненного начала. В связи с этим особое значение приобретает вертикализация пространства, создаваемая посредством таких деталей, как люк в потолке, через который Маша и Саша проникают на чердак, и лестница, ведущая от люка, по которой они спускаются. Единственная дверь, ведущая в пространство нежилого дома, оказывается на замке. Чердак, как пространство верхнего плана, плотно отделен от пространства низа – некогда жильцы дома положили на пол чердака керамзит, поскольку в самом доме (то есть внизу) ощущался холод. Чердак и дом образуют «иерархизированную структуру <...> смыслов» (Топоров 1983: 242), их можно соотнести как локус и топос, при этом первый, как часть целого, по своим свойствам противостоит второму, как самому целому, наделяется амбивалентными характеристиками и своей странной полуземной полууютностью сопротивляется разрушению, воплощая тем самым антиномию бытия, противоборство хаоса и порядка.

Одной из наиболее часто повторяющихся деталей в произведении является пыль: «Саша. Может, здесь был подпольный клуб диссидентов. Не знаю. (*Стирает пыль.*)» (Слаповский 2004). При этом пыли противостоят и световые полосы, и окошко, за которым растет плодоносящее вишневое дерево, и даже меблированный уголок, где застелены «чистые белые простыни» и «навешен полог из белого тюля» (Слаповский 2004). Материальности противостоит здесь нечто почти возвышенное, неземное, даже если говорится о нем в повседневно-сниженном тоне: «Саша. <...> Но мы устроили здесь райский уголок. Старый широкий диван, два стула, стол – что еще нужно?» (Слаповский 2004). Только, пожалуй, чеховского шкафа не хватает, но, впрочем, в не меньшей степени, чем шкаф, значима здесь такая деталь, как балкон, имевшийся ранее, а ныне отсутствующий, и который, если представить его как аллюзии на дачника из лопахинского проекта, который «чай пьет на балконе» (Чехов 1978: 206), обретает коннотацию разрушения идиллического пространства как такового, слом бытия, которому был некогда присущ определенный порядок, ритуал.

Пространство чердака имеет явную соотнесенность предметного мира с символикой чеховского мира и воплощает собой то, что можно было бы назвать попыткой выхода за пределы «мира вещного рабства», из которого «никому не дано выпрыгнуть» (Чудаков 1986: 265), попыткой преодолеть саму идею внутреннего разрушения. Анализ системы деталей как «значимых пространственных единиц» (Горячева 1992: 6), участвующих в построении локуса чердака, даже в первом приближении позволяет проследить христианские мотивы, и, в частности, мотив потерянного рая. Так, в финале пьесы, после взрыва дома рушатся балки и стропила, то есть несущие элементы дома, но вишневый кустик оказывается сожженным Еленой уже после взрыва. Символика дерева и люка в крыше, полосок света, отделенность чердака от нижней, нежилой части дома, символика белого посреди чердачной пыли и, наконец, горящий куст – все эти детали образуют «онтологически репрезентативную пространственную модель» (Разумова 2001: 13), представляющую собой некое «междумирье», где обитают герои, чья реальность, несмотря на разрушение и хаос, не лишена надежды.

В пьесе-сиквеле А. Зензинова, В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (состоящем из пьесы I «Поспели вишни в саду» и пьесы II «У дяди Вани»)⁴ одним из центральных мотивов является мотив желаемой, но не обретаемой свободы, формируемый наиболее часто повторяющейся деталью – ключами. Так, в «Трех сестрах» Ирина говорит Тузенбаху о невозможности осуществления для нее счастья в любви как о запертости души на ключ: «О, я так мечтала о любви <...>, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потеряян» (Чехов 1978: 169). Вспомним также, что в «Вишневом саде» Петя, обращаясь к Ане, восклицает: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите» (Чехов 1978: 228). Из одной пьесы Чехова в другую переходит связываемый с ключами мотив безвременного плена, невозможности освобождения от «нескладной, несчастливой жизни» (Чехов 1978: 241) и исполнения того, к чему стремится душа.

В тексте Зензинова и Забалуева художественный мир чеховской пьесы «Дядя Ваня» с фрагментарными купюрами в виде пьесы II оказывается вложенным в пространство сиквела чеховского «Вишневого сада» (пьеса I), если следовать предложенной авторами последовательности прочтения. Подвал-тюрьма, где в революционное время оказываются герои «Вишневого сада», превращается в театральное пространство с условной сценой и зрительным залом. Герои находятся в замкнутом пространстве, и если в «Моем вишневом садике» Слаповского чердак относительно остального мира становился надмирным пространством и проецировался как мотив верха, то подвал у Зензинова и Забалуева очевидным образом проецируется как мотив низа, а мир за его пределами, где происходят революционные перемены, располагается где-то наверху, но и в той, и в другой пьесах пространство, где происходят события, отделено от двери лестницей. Ключи от двери находятся в руках тюремщика Епиходова, и, если рассматривать ключи как аллюзию на чеховские ключи, в семантике которых был задействован потенциал жеста – бросания, выпускания ключей из рук

⁴ См.: Зензинов В., Забалуев В. Поспели вишни в саду у дяди Вани. (Электронный ресурс) URL: <https://theatre-library.ru/authors/z/zenzinov> (дата обращения 15 января 2023; далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора).

как способа освобождения героя из внутреннего плена, можно попытаться выявить смыслы и значения, связанные с ключами в современной пьесе. Данная деталь в тексте Зензинова и Забалуева несколько раз повторяется: Епиходов постоянно роняет огромную связку ключей себе на ногу. Ироническая реализация потенциала жеста, на первый взгляд, снимает чеховскую метафору, но обращает на себя внимание реплика Кретьена, французского любовника Любови Андреевны: «Ну, у вас жье такой большой связка ключей! Совсьем как у апостола Пьера на входе в парадиз» (Зензинов, Забалуев). Кретьен атрибутирует ключи как предмет, связанный с возможностью выхода на свободу из подвала, но усложняет семантику ключа отсылка к образу апостола Петра, и, одновременно, замена имени на Пьеро указывает на роль обладателя ключей как роль «слуги», которую выполняет Пьеро во французском народном ярмарочном театре. Епиходов, так или иначе осознавая свою причастность к расстрелам тех, кого выводят из подвала, ненароком пытается отделаться от своей роли: «роняет за спиной связку ключей и ногой пытается отбросить их от себя» (Зензинов, Забалуев), но комиссар бронепоезда Недобейко «подбирает ключи» и «сует их Епиходову в руки» (Зензинов, Забалуев). Кроме того, в этой сцене обнаруживается прием семантического сцепления предметных деталей. Недобейко, вручив ключи обратно Епиходову, рассказывает историю о своем «пути в революцию» (Зензинов, Забалуев): некогда полученный от Любови Андреевны золотой он в кабаке «вносит в освобождение пролетариев» (Зензинов, Забалуев). Так, формируется многозначная семантика мотива освобождения в пьесе, благодаря смысловому сцеплению деталей – ключей, предмета, связанного скорее с закрепощением, чем со свободой, и золотого, который у Чехова связывается с архетипическими значениями солнца, процветания, а при перепархивании в текст современной пьесы обретает коннотацию взноса, то есть своего рода ключей для входа в новый мир, в котором «освобождение» имеет принципиально новое значение.

В финале пьесы I дверь оказывается открытой – «иди, спасайся, живи» (Зензинов, Забалуев), призывает Лопехин оставшихся, но бывшая помещица и ее брат не покидают тюремного пространства, и Лопехин оказывается единственным, кто выходит в открытую дверь, но мир, где полыхает революция, вряд ли связывается в сознании читателя с обретением свободы. Не случайно, брошенными на пол оказываются не ключи, а часы Лопехина, из которых «льется вода» (Зензинов, Забалуев) – деталь, ассоциативно отправляющая к чеховской архетипической реке времени и образующая сложную семантическую цепочку в проекции на мотив освобождения. Таким образом, способ построения системы деталей в пространстве в пьесе Зензинова и Забалуева, как и в чеховской драматургии, работает на создание интерпретационной многозначности.

Наконец, рассмотрим пьесу-ремейк польского драматурга Януша Гловацкого «Четвертая сестра»⁵, воплощающую в себе характерные особенности экспериментальной драматургии. Польский драматург, как отмечает Манфред Шруба, «лукавит» (Шруба 2012: 248), говоря в своих интервью, что пьеса не является версией чеховских «Трех сестер», поскольку «основная идея и претворение ее в жизнь на макроструктурном уровне» (Шруба 2012: 248), проблематика, система персонажей и сюжетные ходы не просто заимствованы у Чехова, а «почти тождественны» (Шруба 2012: 248) чеховской драме. Соотнесение семантики деталей в пьесах Гловацкого и Чехова позволяет увидеть, насколько Шруба точен в своих наблюдениях.

В тексте Гловацкого детали почти не участвуют в построении пространства – схематичного, почти лишённого четких границ. Среди повторяющихся деталей можно назвать окно, кровать и шкаф, вполне эксплицитно проецирующиеся в бытовой план экзистенции героев. Образованная ими система мотивов складывается в дихотомию чистоты и грязи, жизни и смерти.

В драматургии Чехова особое значение при соотнесении мира материальных вещей и внутреннего мира героев приобретает мотив чистоты. Так, в воспоминаниях Лопехина присутствует, казалось бы, проходная деталь – ручкойник, который, хотя и встречается единожды в реплике Лопехина, несет в себе едва уловимый, но все же прочитываемый мотив чистоты, не раз упоминающийся в пьесе. После продажи сада Аня успокаивает Раневскую словами: «<...> не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа» (Чехов 1978: 241). При таком прочтении «чистоту душевную» можно поставить в один ряд с надеждой на будущее, а в четвертом акте, когда уже известно о том, что все надежды в мире материальных вещей потерпели крах, мотив чистоты, прозвучавший лишь намеком в заставочной ремарке первого акта в семантике «ручкойника», максимально эксплицирован: «Любовь Андреевна (*глядит в окно на сад*). О мое детство, чистота моя!» (Чехов 1978: 210).

У Гловацкого, напротив, отчетливо проявлен мотив грязи, нечистоты, который перерастает в тему невозможности чистоты нравственной и душевной. Несмотря на то, что подросток Коля (четвертая сестра) постоянно начищает в доме полы, а однажды даже приносит и ставит на пол «большую корзину накрахмаленного постельного белья» (Гловацкий 2000), обстановка не становится чище. Из заставочной ремарки второй картины узнаем, что «в беспорядке стоят некоторые предметы мебелировки, развернутая

⁵ См.: Гловацкий Я. Четвертая сестра. 2000. URL: https://theatre-library.ru/authors/g/glovackiy_yanush (дата обращения 15 января 2023; далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках с указанием фамилии автора и года издания произведения).

к публике кровать небрежно застелена одеялом» (Гловацкий 2000). Топос дома воплощается через этот контраст белизны и грязи, и большой платяной шкаф становится дополнительным тому подтверждением. У Чехова «многоуважаемый шкаф» (Чехов 1978: 206) из «Вишневого сада» представляет собой, по мысли Натальи Няголовой, «концентрическое сужение пространства» (Няголова 2009: 129) в пьесе, то есть весь материально-вещный мир усадьбы сворачивается до центрального предмета, воплощающего собой средоточие ценностей жителей дома. Как и в чеховской пьесе, где семантическое поле этого центрального предмета выстраивалось посредством сплетения значимых для развития сюжета эпизодов взаимодействия героев со шкафом (например, в первом действии «Вишневого сада» (Чехов 1978: 206) Варя открывает шкаф ключом для того, чтобы достать прибывшие из Франции телеграммы), у Гловацкого в доме генерала поэтика шкафа реализуется сходным образом – через соприкосновение героев с предметом. Вера (средняя сестра) по ошибке, заговорившись, «запихивает грязные простыни в шкаф» (Гловацкий 2000), через шкаф же войдут в дом бандиты Миша и Иван Павлович. Как видим, шкаф – не совсем реалистическая деталь, а все тот же чеховский шкаф, локус с почти мистическими свойствами, сжатое воплощение всего бытийного плана героев.

И шкаф, и московский дом, где живут сестры, в сущности, проецируются на весь мир, о чем свидетельствуют реминисценции из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Так, Катя (младшая сестра) ведет своего любовника, американского режиссера, в музей Булгакова в Москве и цитирует надпись на лестнице: «Воланд, вернись, ты здесь нужен. В Москве накопилось столько дерьма!» (Гловацкий 2000). Затем от Москвы проводится проекция на Америку, где происходит часть действия пьесы и сюжетно воплощается та же самая морально-нравственная нечистота в виде истории предательства кинорежиссером Кати и истории Коли, отправленного сестрами в Америку в женском образе на съемки кинокартины, рисующей жизнь русских проституток. Таким образом, семантика шкафа у Гловацкого расширяется от локуса, характеризующего домашнее пространство, до мирового пространства.

Особой смысловой нагрузкой обладают в пьесе окно и кровать. О символике окна упоминалось ранее в данной работе как о сквозной границе, соединяющей топос дома с топосом сада у Чехова, но отнюдь не всегда в чеховской поэтике окно связывалось с развернутостью пространства к светлomu, солнечному началу. В пьесе Гловацкого окно является границей, связывающейся со смертью. В детстве генерал с братом пытались проверить, сможет ли выжить выброшенный из окна котенок, далее в сюжете пьесы через окно бандиты забрасывали венок – предупредительный знак для Кости, и, наконец, бабушка Кости бросалась к окну, чтобы проверить, не убит ли еще внук. В поэтике смерти, проникающей в жизнь обитателей дома через окно, прослеживается чеховское мировидение, которое, по наблюдению Чудакова, уходит корнями к гоголевскому предмету. В семантике окна у Гловацкого видится «стремление увидеть через вещи нечто другое, высшее, проломиться сквозь стену вещей в надвещный мир» (Чудаков 1986: 277), таящий в себе, скорее, вызывающую у читателя дрожь, пугающую, нежели светлую, тайну инобытия.

Дихотомия жизни и смерти прослеживается также в символике кровати. Вспомним, что мотив дивана в чеховской драматургии несет отчетливо отрицательные коннотации. В «Чайке» диван связан с мотивом болезни и скорой смерти. Так, Сорин обращается к Дорну: «<...> значит, я опасно болен» и затем печально восклицает: «О, что за наказание! (*Кивнув головой на диван.*) Это для меня послано?» (Чехов 1978: 48). В «Дяде Ване» обозначенный в ремарке «громадный диван, обитый клеенкой» (Чехов 1978: 105) воплощает собой отсутствие уюта внутри дома. Вне зависимости от появления в ремарке или в звучащем слове, данная интерьерная деталь концентрирует внимание читателя на атмосфере тоски, безысходности. У Гловацкого уже в начале пьесы на диване генерал с бабушкой пьют водку, сидя на кровати и обсуждая предмет, который в течение некоторого времени не могут вынести из дома. Этим предметом оказывается лежащий на том же диване покойник – жена генерала. Так, в пьесе, совершенно в чеховской традиции, с первых реплик «хронотоп создается через восприятие персонажа» (Сухих 1987: 93). По ходу действия пьесы застреленный напарниками бандит Костя (проецирующийся на образ Тузенбаха) умрет на этой же кровати, и исчезнет последняя надежда сестер на счастливую жизнь. Символике смерти, связывающейся с кроватью, противостоит событие рождения Верой на этой же кровати ребенка, будущее которого так и не наступит, поскольку сразу после счастливого события некая Надежда, персонаж, не включенный автором в список действующих лиц пьесы, расстреляет из автомата всех присутствующих на сцене, кроме бабушки. Предметный мир в пьесе Гловацкого имеет отнюдь не бытовую роль, он метафоризирован и складывается в тему безнадежности. Манфред Шруба пишет о присутствующей в пьесе явной параллели к «Трем сестрам», выраженной в «мотиве тоски по месту, в котором жизнь <...> исполнена смысла» (Шруба 2012: 248), но из условной московской квартиры со шкафом, окном и кроватью нельзя вырваться, а Америка, в которую удастся поехать лишь Коле, на поверку оказывается таким же безнадежным пространством, выход из которого возможен только за пределы жизни. Если у Чехова, по мысли Т. К. Шах-Азизовой, все было «построено на двойном доверии: к жизни, которая <...> сама говорит за себя, и <...> к читателю» (Шах-

Азизова 2001: 23), то в современной пьесе весь предметный мир ориентирован на способность читателя постигать сложное устройство жизни героев, прорываясь сквозь оболочку внешней безнадежности их бытия.

Таким образом, несмотря на иронический характер аллюзий на чеховские пьесы, предметный мир в рассмотренных ремейках и сиквелах, как и у Чехова, отнюдь не отсылает к комическому модусу. Благодаря повторам и семантическим сцеплениям предметных деталей в данных пьесах выстраивается либо пространство надежды (у Слаповского), либо пространство безысходности (у Гловацкого, Зензинова, Забалуева), но, очевидно, о противостоянии чеховской традиции здесь говорить не приходится – следование за Чеховым в подходе к характеру изображения предмета прослеживается в приемах воплощения невыраженного и непроговоренного в слове «надвещного» через вещный мир, в котором хаос и светлое начало из века в век ведут свою борьбу.

Список источников

- Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1998. 512 с.
- Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI в. Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
- Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А. П. Чехова. Автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук. Москва: МПГУ, 1992. 16 с.
- Громова М. И. Русская современная драматургия. Москва: ФЛИНТА, 2002. 160 с.
- Журчева Т. В. Опыты креативной рецепции творчества и личности А. П. Чехова в новейшей русскоязычной драме («Сахалинская жена» Е. Греминой и «чеховская трилогия» В. Леванова // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. 2016. № 9. С. 97–108.
- Катаев В. Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. Москва: МГУ, 2002. 251 с.
- Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
- Няголова Н. Между бытом и бытием: Герой и вещь в драматургии А. П. Чехова. Велико-Тырново: Университет. Св. Кирилл и Мефодий, 2009. 220 с.
- Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: ТГУ, 2001. 522 с.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Под ред. Т. В. Цивьян. Москва: Наука, 1983. С. 227–284.
- Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Ленинград: ЛГУ, 1987. 180 с.
- Чернец Л. В. Деталь // Введение в литературоведение: Учеб. Пособие; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2004. С. 42–51.
- Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 336 с.
- Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.
- Шруба М. Чеховские реминисценции в пьесах Акунина, Сорокина, Гловацкого и Мэмета (К типологии интертекстуальных приемов) // Philologica, 2012. № 21/23 (9). С. 242–258.

References

- Bauer V., Dumots I., Golovin S. (1998) *Encyclopedia of symbols*. Translated by G. Gaev. Moscow: KRON-PRESS, 512 p. (In Russ.).
- Chernets L.V. (2004) Detail. *Introduction to literature studies. Textbook*. Ed. by L. V. Chernets. Moscow: Vyssh. shk., 42–51. (In Russ.).
- Chudakov A. P. (1986) The word of things in literature (To the issue of categories in historical poetics). *Historical poetics. Results and perspectives of study*. Moscow: Nauka, 336 p. (In Russ.).
- Goncharova-Grabovskaya S. Y. (2021) *Modern Russian dramaturgy. The end of the 20th – the beginning of the 21st century*. Minsk: Vysheishaya shkola, 271 p. (In Russ.).
- Goryacheva M. O. (1992) *The problematics of space in the literary world of A. P. Chekhov*. Abstract of the dissertation for the PhD degree. Moscow: MPGU, 16 p. (In Russ.).
- Gromova M. I. (2002) *Modern Russian dramaturgy*. Moscow: FLINTA, 160 p. (In Russ.).
- Katayev V. B. (2002) *Game of shards. The fates of Russian classics in the era of postmodernism*. Moscow: MGU, 251 p. (In Russ.).
- Kerlot H. E. (1994) *Dictionary of symbols*. Moscow: REFL-book, 608 p. (In Russ.).
- Nyagolova, Natalia (2009) *Between the everyday life and existence: Character and the Thing in A. P. Chekhov's dramaturgy*. Veliko-Tyрноvo: University. St. Cyril and Methodius, 220 p. (In Russ.).
- Razumova N. (2001) *Checkov's work in the aspect of literary space*. Tomsk: TGU, 522 p. (In Russ.).
- Shakh-Azizova T. K. (2011) *Half a century at the Chekhov Theater. 1960–2010*. Moscow: Progress-Traditsiya, 328 p. (In Russ.).
- Shrubina M. (2012) Chekhov's reminiscences in the plays by Akunin, Sorokin, Glovatskii and Mamet (to the issue of typology of intertextual techniques). *Philologica*, 21/23 (9), 242–258. (In Russ.).
- Sukhikh I. N. (1987) *Problematics of A. P. Chekhov's poetics*. Leningrad: LGU, 180 p. (In Russ.).
- Toporov V. N. (1983) Space and text. *Text: semantics and structure*. Ed. by T. V. Tsyvyan. Moscow: Nauka, 227–284. (In Russ.).

Zhurcheva T. V. (2016) Experiences in the creative reception of A. P. Chekhov's creativity and personality in the newest Russian drama ("The Sakhalin Wife" by E. Gremina and "Chekhov's Trilogy" by V. Levanov. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*, vol. 9, 97–108. (In Russ.).

Информация об авторе

Е. А. Маряхина – соискатель научной степени кандидата филологических наук Российского государственного гуманитарного университета.

Information about the author

Elena A. Mariakhina – PhD student, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 09.03.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 09.03.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 12–20.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 12–20.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-12-20

ГЕРОЙ И ГОРОД В ПЬЕСАХ ЭПОХИ «ОТТЕПЕЛИ»

Наталья Валерьевна Семенова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,

n.v.semenova@spbu.ru, ORCID: 0000-0003-0315-9044

Аннотация. В статье анализируется воздействие урбанистической среды на межличностные отношения персонажей в пьесах периода поздней «оттепели», исследуются процессы формирования субъектности личности. Материалом для изучения послужили два знаковых текста середины 1960-х гг. – «Варшавская мелодия» Л. Г. Зорина и «104 страницы про любовь» Э. С. Радзинского. Общим у этих пьес является антураж: сюжет представляет собой череду встреч пары влюбленных в различных публичных пространствах современного города. Однако взаимоотношения героев с урбанистической средой противоположны в рассматриваемых мелодрамах. Геля и Виктор из «Варшавской мелодии» создают полилокальный городской текст: они «обживают» Москву, превращая ее в свой дом, который затем теряют. Персонажи противопоставлены друг другу по способу восприятия пространства (Виктор – фланер, человек толпы, Гелена космополитична и не привязана к какому-либо конкретному локусу), что в итоге обуславливает их расставание. В пьесе «104 страницы про любовь» сталкивается публичное и частное, возникает эрозия личного пространства: Наташа и Электрон Евдокимов все время находятся в фокусе внимания других. Город своими звуками и шумами воспроизводит повседневность 1960-х и становится флагманом советской модерности. Герои, воплощающие новое «оттепельное» поколение, не выглядят элегантными моделями в столичных декорациях. Их преследуют тревоги и сожаления, они постоянно находятся в поисках цельности и чистоты. Противоречие между публичным и частным разрешается в максимально откровенном диалоге Наташи и Электрона, который оказывается возможным только после смерти героини внутри сознания Евдокимова, дистанцировавшегося от жизни большого города.

Ключевые слова: городское пространство, советский театр эпохи «оттепели», субъектность, Л. Г. Зорин, «Варшавская мелодия», Э. С. Радзинский, «104 страницы про любовь».

Благодарности: Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы).

Для цитирования: Семенова Н. В. Герой и город в пьесах эпохи «оттепели» // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 12–20. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-12-20

Original article

PERSONAGE AND THE CITY IN THE PLAYS OF THE THAW PERIOD

Natalia V. Semenova

Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia, n.v.semenova@spbu.ru, ORCID: 0000-0003-0315-9044

Abstract. The article analyzes the impact of the urban environment on the interpersonal relationships of the characters in the plays of the late Thaw, examines the process of formation of subjectivity. The material represents two crucial texts of the mid-1960s – “A Warsaw Melody” by Leonid Zorin and “104 pages about love” by Edward Radzinsky. These plays have a lot of common features, especially its entourage: the plot displays several meetings of a couple of lovers in various public spaces of a contemporary city. However, the relationship of the characters with the urban environment differs in the melodramas. Gelya and Victor from “A Warsaw Melody” create a polylocal urban text: they appropriate Moscow, turning it into their home, which they then lose. At the same time, the characters are opposed to each other in terms of the way they perceive space (Victor is a “flaneur”, a man of the crowd, Helene is cosmopolitan and feels unbound to any particular site), which ultimately anticipates their separation. In the play “104 pages about love”, the public and the private spheres collide each other, there is an erosion of personal space: Natasha and Electron Evdokimov are always in the focus of collective’s attention. The sounds and noises of the city reproduce the everyday life of the 1960s and become the flagship of Soviet modernity. Although the personages embodying the new Thaw generation do not look like elegant models in the

capital's environment. They are haunted by worries and regrets, and are constantly in search of authenticity and purity. The solution of the contradiction between public and private spheres is the frankest dialogue between Natasha and Electron, which turns out to be possible only after the death of the heroine inside Evdokimov's mind and outside the bustle of a big city.

Key words: urban space, Soviet theatre of the Thaw, subjectivity, Leonid Zorin, "A Warsaw melody", Edward Radzinsky, "104 pages about love".

Acknowledgments: The research was supported by the Russian Science Foundation grant No. 19-18-00414 (Soviet today: Forms of cultural recycling in Russian art and everyday aesthetics. 1990–2010s).

For citation: Semenova N. V. (2024) Personage and the city in the plays of the Thaw period. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 12–20. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-12-20

Одной из отличительных особенностей эпохи «оттепели» является подвижность границ публичного и частного, а также концептуализация сфер частного и общественного. Отмечается, что именно в этот период быт и городское пространство претерпевают значительную трансформацию, обусловленную среди прочего увеличением доли массовой жилой застройки. Повседневная жизнь в ее различных проявлениях становится объектом общего внимания в эпоху правления Н. С. Хрущева и в последующие годы (см.: Лебина 2014, 2015, Field 2015, Harris 2015, Рейд 2018).

На первый взгляд регулятивные механизмы контроля над частной сферой со стороны государства представляются ослабленными, однако исследователи отмечают, что «процесс распространения ценностей или идеологического “формирования субъективностей” сделался тоньше» (Хупер 2018: 42) и одновременно интенсивнее (Harris 2015: 173). Происходило это за счет неявного утверждения советской системы моральных приоритетов через модификацию социалистического быта и среды (постепенно проникающий в сознание консьюмеризм и чувство нового стиля, право на достойное жилье, личное пространство и время).

В художественных произведениях, визуальном искусстве, публикациях в прессе, научно-популярной литературе культивировалось понимание того, что существует единственно правильный выбор в пользу советской модерности. Во многом этот выбор определяли пространство и среда, куда помещались и где обитали люди, изображенные в текстах, фильмах, пьесах. О социальной значимости пространственного опыта в кинематографе «оттепели» пишет Л. Укадерова (см.: Oukaderova 2017). Прогулки персонажей по городу, крупные планы и панорамная съемка архитектурных сооружений стали отличительными особенностями кинокартин конца 1950-х – 1960-х гг. Н. П. Баландина отмечает, что «человек оттепели открывает близость и необъятность ландшафта, включенного теперь в систему его внутренних координат», он равен городу (Баландина 2014: 14) и присваивает его. Улица интериоризируется и служит ареной, на которой продолжают развиваться семейные и любовные отношения героев.

Театр не менее быстро, чем кино, реагировал на изменение бытового уклада и поведенческих моделей под влиянием модернистской архитектуры и трансформации городской среды. Начало процесса фиксируется, например, в оперетте Д. Шостаковича «Москва, Черемушки» (1958, либретто В. Масса и М. Червинского), комедии В. Розова «В поисках радости» (1957). В обоих произведениях возникал конфликт «старого» и «нового» пространства. И если музыкальный спектакль демонстрировал процесс формирования локального сообщества и отношений соседства в условиях массовой жилой застройки, то в пьесе Розова в фокусе внимания оказывался дом с историей, расположенный в отдаленном от центра переулке. Жилище героев безудержно наполнялось мебелью и статусными деталями интерьера, предназначенными для будущей квартиры старшего сына семейства Савиных и его жены Леночки. В конце первого действия младший сын Олег крушил все эти вещи во время ссоры с Леночкой, называя их бараклом.

Промежуточные итоги рефлексии об утопическом модернистском проекте изменения социума и личности путем трансформации городской среды нашли отражение в двух популярных пьесах – «Утиной охоте» А. В. Вампилова и «Иронии судьбы, или С легким паром» Э. В. Брагинского и Э. А. Рязанова. Действие обеих происходит в «городской квартире в новом типовом доме»¹. Эти тексты 1970 г. выходят за верхнюю границу рассматриваемого нами периода, но они являются квинтэссенцией оттепельных размышлений о том, достаточно ли веры в равные условия жизни и права на достойное жилье (Урбан 2019: 15, 31) для достижения счастья и гармонии с окружающим миром и собой.

Между условно обозначенными вехами (1957 и 1970 гг.) драматурги предлагали различные варианты взаимодействия человека и городского пространства. Однако все они были объединены поисками «осмысленного, этически правильного существования» (Хупер 2018: 41), персональных границ, содержали попытки понять мир, в котором прогресс постоянно ускоряется (Вишневская 1965: 8; Свободин 1967: 59–60). Мы остановились в качестве объекта анализа на двух позднеоттепельных мелодрамах. Действие этих пьес разворачиваются в Москве – «104 страницы про любовь» (1964) Э. С. Радзинского и «Варшавская мелодия» (1966) Л. Г. Зорина. Применительно к ним нас будет интересовать вопрос о том, как воздействует

¹ Вампилов А. Утиная охота // Вампилов А. Избранное. М.: Искусство, 1984. С. 149.

урбанистическая среда на формирование субъектности героя и на межличностные отношения персонажей в пьесах эпохи «оттепели».

В мелодрамах Зорина и Радзинского много общего. В центре сюжета история несчастливой любви: Виктора и Гели, Электрона Евдокимова и Наташи. Мужские персонажи в этих парах считают себя удачливыми покорителями жизни («Я всегда знаю, что со мной случится. У меня на небе есть специальный человек. Он заведует моими удачами...»²; «Мне всегда везет. Я счастливчик»³). Местом для развития их карьерных и любовных амбиций становится большой город, однако в финале оба героя терпят крах, теряя возлюбленных. «104 страницы про любовь» и «Варшавская мелодия» построены как череда встреч персонажей в различных общественных пространствах (консерватория, музей, переговорный пункт, молодежное кафе, аэропорт, стадион, зоопарк, метро) и изредка в местах, которые они считают своим домом.

Пьеса «Варшавская мелодия» открывается панорамой послевоенной Москвы, частью которой является Виктор:

«В Москве, в сорок шестом, декабрь был мягкий, пушистый. Воздух был свежий, хрустящий на зубах. По вечерам на улицах было шумно, людям, должно быть, не сиделось дома. Мне, во всяком случае, не сиделось. А таких, как я, было много» (Зорин 1986: 368).

Подобный Виктору тип героя описан В. Беньямином и охарактеризован как фланер, в котором «триумфирует жажда зрелищ» (Беньямин 2015: 76). «Улица становится для фланера квартирой, где он чувствует себя так же уютно, как буржуа – в своих четырех стенах» (Беньямин 2015: 39). Он блуждает, наблюдая за толпой, но при этом не теряет индивидуальности. Зорин перенес на Виктора свои впечатления от «чешско-польской эскапады» – путешествий, воспоминания о которых легли в основу «Варшавской мелодии». Драматург взаимодействовал с инокультурной городской средой тоже через практику фланирования:

(о Праге)

«...без усталости я бродил по городу, будто листая древнюю книгу. Он сохранил свои столетия, они обступали старыми стенами, вздыхали под моими ногами. Я следовал за добровольными гидами во все знаменитые соборы, но церковь Святого Николая и даже церковь Святого Ги с торжественным залом приема послов, с прославленным императорским креслом и витражами Макса Швабинского так не воздействовали на душу, как пражские улицы, все повторявшие шепот давно заглушенных шагов»⁴.

(о Варшаве)

«Она мне представила как бы походя, ненароком, ничего не подчеркивая, величие города – его святыни и те уголки, закоулки, парки, в которых мерцает его обаяние» (Зорин 1997: 197).

До определенного момента Виктору комфортно в городской толпе, ее наличие для него служит маркером правильности жизни: «Иду себе – вижу: толпа на квартал. Значит, дело стоящее, все ясно» (Зорин 1986: 369). Однако затем он встречается в консерватории на концерте Гелю, они вместе слушают Шопена, и благодаря музыке у героев начинает формироваться их личное пространство внутри публичного.

Геля. Почему вы не идете в фойе? Там можно прогуливаться.

Виктор (*не сразу*). Что-то не хочется. Шум, толкотня...

Геля. Вы не любите шума?

Виктор. Смотря – когда. Сейчас – не люблю.

Геля. Вы любите музыку?

Виктор. Выходит – люблю (Зорин 1986: 369).

Виктор с Гелей создают свою любовную историю, вплетая ее в общий городской текст, состоящий «из фрагментов маршрутов и многообразия личных пространств, выкроенных из пространственных фрагментов» (де Серто 2008: 25). Эту особенность «Варшавской мелодии» отмечали и театральные критики: «Идет спектакль двух актеров, но с самого начала возникает впечатление, что сцена полна народа <...>» (Свободин 1967: 62)⁵. Средой для героев служат кинотеатр, переговорный пункт, музей, общежитие, улица. Они обживают эти места, неприспособленные для общения с глазу на глаз.

² Радзинский Э. 104 страницы про любовь. Пьеса в двух частях. М.: Искусство, 1965. С. 107.

³ Зорин Л. Варшавская мелодия // Зорин Л. Избранное: Драматические повести. Т. 1. М.: Искусство, 1986. С. 371.

⁴ Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. М.: Слово / Slovo, 1997. С. 196.

⁵ А. Свободину вторил Ст. Рассадин, анализирувавший постановку пьесы Зорина в ленинградском Театре им. Ленсовета: «Художник А. Мелков оформил “Варшавскую мелодию” как документальную драму. Действие идет на фоне фотографий, спроецированных волшебным фонарем: Москва, Варшава, москвичи, варшавяне. По бокам сцены – фотографии многократно увеличенных человеческих лиц. *Целая толпа*» (Рассадин 1967: 18, курсив мой. – Н. С.).

<...> Пустой зал. Переговорный пункт. Доносится голос, усиленный микрофоном: «Будапешт, третья кабина. Будапешт на проводе, третья кабина». <...>

Виктор (*оглянувшись*). Здесь не слишком уютно.

Геля. Зато тепло. Когда будут страшные морозы и мы совсем превратимся в ледышечки, мы будем сюда приходить и делать вид, что ждем вызова.

Виктор. Тебе надоело ходить по улицам. Я тебя понимаю (Зорин 1986: 376–377).

По мере того, как герои приближаются к зрителю, с пространством в пьесе начинают происходить изменения. В сцене на переговорном пункте от Москвы протягиваются нити к другим городам – Софии, Будапешту, Праге, Варшаве, Кракову. Флиртуя с Виктором, Геля говорит, что раньше она назначала свидания на углу Свентокшисской и Нового Свята в Варшаве⁶. Во втором действии герои встречаются именно там. У Виктора-студента нет денег отвести Гелю в ресторан в Москве, спустя десять лет она компенсирует это приглашением бывшего возлюбленного в местечко «Под Гвяздами», откуда видна вся Варшава.

В первой части «Варшавской мелодии» пространство расширяется до универсума, героям принадлежит весь мир. Квинтэссенцией этого ощущения становятся реплики Гели, встречающей Новый год с Виктором:

«Во всех домах сейчас танцуют. Во всех городах сейчас танцуют. Во всех странах. И желают друг другу счастья. Витек, мне почему-то грустно <...> Я просто думаю, сколько людей живут со мной в одно время. И я их никогда не узнаю. Всегда и всюду границы, границы... Границы времени, границы пространства, границы государств. Границы наших сил. Только наши надежды не имеют границ» (Зорин 1986: 388).

Именно женский персонаж в этой паре отвечает за рефлексию об окружающем мире, своем месте в нем, прогрессе, времени. Попадая в музей, Геля восклицает: «Только что была Москва и – вот... В каком мы веке? Витек, это чудо» (Зорин 1986: 380). А затем делает вывод: «Мы тоже будем несовременны» (там же). Во втором действии пространство резко сужается, хотя герои встречаются в разных городах и даже странах («Есть такая грустная песенка – “Comme le monde est petit!” . Как мал этот мир! Вот мы и встретились с тобой, Витек» (Зорин 1986: 400)).

Городское пространство в пьесе неоднородно. Оно иное на каждом этапе взаимоотношений Гели и Виктора. Вначале герои знакомятся в Москве – одинаково чужой им обоим. Постепенно город делается для них своим, однако процесс вживания в него обрывается с расставанием возлюбленных. Они покидают столицу. Вторая встреча спустя десятилетие происходит в буквальном смысле на территории Гели. Оказавшись в Варшаве, Виктор получает новый пространственный и культурный опыт («Я знал, что Варшава была разрушена, но я увидел живую Варшаву, хотя развалины попадались часто. Мало на свете городов, подобных польской столице» (Зорин 1986: 394)). Его удивляет камерность города, где все кажутся знакомыми друг с другом, обилие мемориальных досок «здесь пролилась польская кровь» и наличие в Польше Венгерского института. Геля выполняет функцию проводника (и искусителя (см. Popovich 2017: 112)) в этом непонятном мире, но ее попытки разрушить пространственно-временные барьеры терпят крах. Наконец, финальное свидание героев происходит в Москве, ставшей нейтральным местом, где увиделись два не очень счастливых, успешных и уставших человека.

«Вот они снова друг перед другом, преуспевающий доктор наук и знаменитая гастролерша. Оба свободны и одиноки, распались их ненужные браки, давно отменен дикарский закон, некогда разорвавший их надвое. Но где та Геля, с ее открытостью, готовая, как струнка, откликнуться на каждое прикосновение жизни? Где Виктор с его медвежьей силой, уверенный в будущем и в себе? Ничто не вздрогнуло и не вспыхнуло между выжженными людьми, исчерпавшими себя до доньшка» (Зорин 1997: 224).

Финал «Варшавской мелодии» запрограммирован уже в начале пьесы. Его определяют различные модели пространственной ориентации персонажей. Виктор показан как человек толпы. Встреча с Гелей, а затем расставание с ней дестабилизируют его, делают на время одиноким, и он не сразу адаптируется к новому городскому пространству, которое так напоминает московскую суету: «Краснодар – отличный, веселый город. Вечерами все ходят по улице Красной. Я тоже частенько по ней гулял, но друзей не заводилось долго. Потом появились и друзья» (Зорин 1986: 393). В финале Виктор снова сливается с толпой, надевая привычную и безопасную маску фланера-наблюдателя⁷.

⁶ О переключке исторического прошлого Москвы и Варшавы, возникающей на уровне топонимов, которыми герои обозначают места свиданий (угол Свентокшисской и Нового Свята, угол Герцена и Огарева), см. (Popovich 2017: 115–116).

⁷ О том, как М. Ульянов изменил интерпретацию роли Виктора – «человека общественного», находящегося «в строю», с героя, испытывающего ностальгические чувства в финале, на того, кто «поселил в себе внутреннего корректировщика своих поступков», пишет Свободин (1967: 62).

«Ну и быстро меняется все в Москве. Полгода не был – и столько нового. Завтра – отчаянно трудный день. Надо еще посмотреть по списку. О чем-то меня просила Лариса. Москва – это беличье колесо. Каждый раз не хватает свободного времени. Впрочем, хорошо, что его не хватает. Если честно – это как раз хорошо» (Зорин 1986: 407).

Геля же попадает в мультикультурную ловушку. Она «родилась на географическом перекрестке», вспоминает отца, который говорил о том, что ей нужно знать русский язык, хорошо и свободно ощущает себя на переговорном пункте, где все время вызывают на разговор то с одним городом, то с другим. Героиня бунтует против границ⁸ – пространственных и межличностных, однако в финале она становится жертвой своего ритма жизни, при котором главное – не стоять на месте.

«Ты представь: завтра вечером я должна быть в Ленинграде, в понедельник – в Киеве, в среду – в Баку. И в каждом городе они объявляют по три концерта. Можно подумать, что я поющая машина» (Зорин 1986: 404).

В пьесе «104 страницы про любовь», как и в «Варшавской мелодии», мужской персонаж привязан к одному локусу (Москва), а женский – постоянно находится в состоянии движения (у Радзинского это мотивировано профессией героини – боргпроводница). Отличие от мелодрамы Зорина заключается в том, что герои даны не крупными планами (только он и она), а во взаимоотношениях с другими людьми: на контрасте с окружением, в том числе с городской средой, выстраивается их личная история.

Наташа и Электрон все время находятся на виду у других людей:

Наташа. Тихо, Эла, тихо... На нас все смотрят.

Евдокимов. Пусть смотрят. (*Опять шепчет какую-то чууху.*) На нас целый день смотрят. На нас всю жизнь смотрят... У тебя абсолютно золотые волосы (Радзинский 1965: 79).

Скандалное знакомство героев происходит в популярном месте – молодежном кафе (Радзинский 2007: 96; Лебина 2014: 31) – под смех и аплодисменты публики, присутствующей на чтении и обсуждении стихов. Тремя годами ранее Наташа исподволь наблюдает за Электроном на вечере со знаковым названием «Кем быть» в Политехническом музее. Ночью на остановке такси в момент, когда героиня решает пойти домой к Евдокимову, присутствуют сразу два второстепенных персонажа – парень, ожидающий троллейбуса, и ерничающий Гражданин. Последний встретится также в сцене, когда Электрон узнает о смерти Наташи от ее коллеги-приятельницы Иры.

Почти все секреты героев в пьесе раскрываются по ходу действия: они живут в мире, где тайнам частной жизни нет места. Анонимный телефонный флирт сослуживцев Евдокимова – Гали и Владика – лишь видимость загадки: «И ты придумала эти глупые звонки по телефону. И он знает, что это ты звонишь. И ты знаешь, что он это знает. Сентиментальные развлечения кибернетической машины» (Радзинский 1965: 85). Когда Наташу из-за Электрона выгоняет из дома мать, об этом узнает ее соседка и подруга Лилька, которая сообщает новость бывшему возлюбленному Наташи – их общему соседу Феликсу, а тот в свою очередь делится с коллегой – Евдокимовым, после чего запускается механизм коллективной помощи:

Евдокимов (*величественно*). У меня в записной книжке есть телефоны трехсот шестнадцати друзей. Они все сейчас ищут тебе комнату. К десяти вечера мы ее снимем (Радзинский 1965: 69).

Обнаружение сокровенного другими означает эрозию личного пространства, размывание границ между приватным и коллективным, внешним и внутренним. Как уже выше отмечалось, колебание между частной и общественной сферами жизни было характерно для эпохи «оттепели» (Gerasimova 2002: 210, Harris 2006: 173), и драматургия это состояние зафиксировала. Рабочий телефон и переговорный пункт могли использоваться героями для своих индивидуальных целей, что, однако, не исключало определенного социального контроля со стороны окружающих. Любопытное различие: и в «Варшавской мелодии», и в «104 страницах про любовь» есть сцена свидания в общественном пространстве – музее, зоопарке. Но если в пьесе Зорина, пока зритель спит, герои наслаждаются обществом друг друга в окружении скульптур, то у Радзинского в диалог персонажей все время вмешивается сторож, показывающий, что они не одни.

Евдокимов. Ты боишься сторожа? Давай на компромисс: я тебя буду целовать, пока этот Топтыгин пойдет в сторону... Знаешь, я еще никогда не целовался среди тигров и бегемотов. (*Целует ее.*)

Сторож тотчас же оборачивается.

Евдокимов (*сторожу*). Привет.

Сторож. Здравствуйте. (*Проходит.*) (Радзинский 1965: 43–44).

⁸ Концептуальную значимость образа границы в пьесе Зорина подчеркивает А. Э. Воронникова, сопоставляя «Варшавскую мелодию» с немецким романом К. Вольф «Расколотое небо» 1963 г. (Воронникова 2018).

Против мироустройства, при котором страдает частное и внутреннее пространство личности, восстает Наташа. С ее стороны это может быть отказ от коллективной помощи («Знаешь, Элочка, давай договоримся: ты сообщи своим тремстам друзьям, чтобы они ничего не искали (Радзинский 1965: 69)), актуализация другой точки зрения («Парень. <...> Кстати, стихи были довольно дрянные. Вам всегда нравятся дрянные стихи? Девушка. А может быть, этот товарищ писал их от чистого сердца? Может быть, у него просто не получились хорошие?» (Радзинский 1965: 5)). Наташа выбирает в основном две поведенческие стратегии: пассивное сопротивление («Когда при тебе говорили гадости, ты уходила и ревела» (Радзинский 1965: 62); междометие «А!» как реакция на неприятную информацию или ситуацию; мантра «Главное, выдержка!» (Радзинский 1965: 110)) и сочетание терпения и эмпатии (отношение героини к Ире-Мышке, Феликсу, Карцеву).

Внутренняя потребность в личных границах находит отражение во внешнем зонировании пространства. В квартире Евдокимова, чтобы снять взаимную неловкость, герой предлагает гостье разделить территорию:

Евдокимов. Да... Поэтому давайте договоримся. Это будет ваша зона. (*Жест на ее стул.*) А вот здесь – моя...
А здесь будет проходить условная граница, и я не буду переходить эту границу. Так будет безопаснее. Идет?
Сразу наступило какое-то облегчение. Будто это заявление решило все вопросы.
Наташа (*очень радостно*). Идет (Радзинский 1965: 18).

Герои, впрочем, быстро ломают границу, о которой сами договорились. Объяснение персонажей сопровождается паузами, молчанием, незаконченными фразами. После любовной сцены Наташа и Электрон показаны с точки зрения стороннего наблюдателя / случайного свидетеля. Это подчеркивается сменой регистра номинации действующих лиц (в начале пьесы, когда происходит знакомство, Парень и Девушка, затем Евдокимов и Наташа, здесь же – Он и Она). На взгляд извне указывает и ремарка, которую непросто воспроизвести сценически, но легко кинематографически: «Шестой этаж большого дома. Раскрытое окно квартиры Евдокимова. За окном слышны голоса – его и ее» (Радзинский 1965: 21). Добавляются шумы города:

Она. Качается фонарь.
Он. Ветер. <...>
Она. <...> Слышны шаги на улице... <...> Опять кто-то прошел... (Радзинский 1965: 21–22).

Городские и повседневные звуки часто служат той же цели – показать, что герои никогда не остаются совсем одни. Утром в квартире Евдокимова Наташа и Электрон слушают передачу «Угадайка», перед стадионом «Динамо» звучит трансляция матча, сцену свидания в зоопарке открывает пространное объявление по радио, в ссору влюбленных во время поездки по кольцевой линии метро вклинивается голос радиодиктора, объявляющий остановки. Фактически голоса из многочисленных репродукторов являются внесценическими персонажами и параллельно становятся маркерами модерности.

Наташа и Евдокимов выглядят «новыми советскими людьми»: она – стильная стюардесса, объект желаний и подражания, он – инженер, занимающийся атомной энергией. Их окружают не менее элегантные персонажи (язвительная и амбициозная Галя, которая учит своего начальника: «...Петр Семенович, современный человек может ходить в чем угодно. Только у него должны быть в порядке обувь и головной убор» (Радзинский 1965: 32), успешный научный секретарь-референт Феликс, яркая Лилька). Вовлеченность в активную столичную жизнь подчеркивает их изысканность и особость: действующие лица пьесы – часть той городской среды, где все время происходит нечто интересное и необычное. Драматургу удалось визуальным образом передать атмосферу «оттепели», которая впоследствии станет объектом ностальгии⁹. Не случайно финальная ремарка пьесы вводит еще одного эпизодического городского персонажа: «Появляется расклейщица афиш. Насвистывая, она заклеивает старые афиши. На доске остается только один старый плакат – стюардесса с поднятой кверху рукой» (Радзинский 1965: 110). Кстати, в раннем варианте пьесы история Наташи и Евдокимова включалась в современный кинематографический контекст: опыт на работе в НИИ отсылал к сюжету фильма «Девять дней одного года», безоблачная погода характеризовалась как «Чухрай на небе». Потом Радзинский убрал эти референсы.

При всей своей внешней идеальности и прогрессивности персонажи испытывают чувство тревоги. В начале знакомства Наташу привлекает откровенность Электрона:

⁹ Интересно, что И. Вишневская в своем обзоре постановок пьесы Радзинского будет интерпретировать советский неомодернистский антураж как новое мещанство: «И когда мы опять и опять у А. Эфроса и не у А. Эфроса видим оформление в стиле известного магазина “Ванда”, становится навязчивым повторение внешних “примет современности”» (Вишневская 1965: 12).

«Людам моложе ста двух лет свойственна вера в “необыкновенную встречу”. Без этой веры можно было бы умереть от скуки. Идет по улице человек. Упал и умер. Все думают – он от инсульта. А он – от скуки. <...> (Чуть насмешливо, чуть серьезно.) Иногда вдруг отчетливо понимаешь, что жизнь проходит. И довольно быстро. Люди смешны. Вот если я потерял два рубля – я огорчусь. А каждую секунду мы теряем ровно секунду жизни. И ничего, не замечаем» (Радзинский 1965: 6–7).

Обращает на себя внимание то, что страх Электрона воплощается в образе безымянного горожанина-фланера.

Городская среда действительно дает героям анонимность и свободу, но ровно до того момента, как они начинают влюбляться друг в друга:

«Человек – не тот, кто он есть на самом деле, а тот, кем он мечтал стать. Просто в силу тех или иных причин часто что-то не получается в жизни. А вот встретишь незнакомого человека – и ничего он о тебе не знает, и ты можешь держать себя с ним так, будто все у тебя вышло. С незнакомыми людьми легко» (Радзинский 1965: 8).

Позднее Радзинский рассказывал о своем замысле пьесы: история «начинается как бы с конца – с обладания», а затем «все их (Наташи и Электрона, – Н. С.) прошлое, легкость связей, молодая радость необязательности – все прежнее мстит им» (Радзинский 2007: 99).

Наташа и Электрон находятся в поисках цельности и чистоты. Со сцены свидания в квартире Евдокимова начинается процесс пробуждения субъектности героя. Под воздействием мягкой силы Наташи он чувствует растерянность, ему впервые снится сон. Постепенно Электрон теряет самоуверенность, в нем проявляется нежность и уязвимость. В одной из сцен Наташа упрекает возлюбленного в недостатке эмпатии: «ты совершенно, ну ни капельки не умеешь жалеть людей. Это потому, что тебя еще ни разу не трахнуло в жизни. Вот когда-нибудь разочек трахнет... и ты сразу станешь все понимать» (Радзинский 1965: 96).

Опыт сопереживания приходит к Евдокимову как шок, когда он узнает о смерти возлюбленной. Новость сообщает ему Ира, которая приходит к стадиону «Динамо», где герой ждет Наташу. В разговор Иры и Электрона все время вторгаются прохожие, спрашивающие лишний билет¹⁰. И вдруг городская суэта исчезает: «Владик неподвижно стоит рядом. Начинают передавать составы играющих команд. Звук постепенно затихает. Шум стадиона уже не слышен. В мире – тишина» (Радзинский 1965: 109). Финальная сцена происходит в дематериализованном пространстве, в котором ведут разговор два голоса: Ее и Евдокимова. Горе создает границу, отделяющую персонажа от внешнего мира, и в мыслях Электрона они с Наташей наконец-то говорят откровенно, без сковывающих условностей, недомолвок и помех.

Итак, мы обратились к двум пьесам, популярность которых вышла далеко за пределы эпохи «оттепели». «Варшавская мелодия» и «104 страницы про любовь» продолжают регулярно ставиться и сегодня. В 2023 г. состоялись как минимум две премьеры спектаклей по этим мелодрамам – в «Театре на Таганке» (Москва) и в театре «Мастерская» (Санкт-Петербург). Тексты остаются актуальными не только из-за своего ностальгического потенциала. Их герои ищут счастье в знакомой зрителю городской повседневности и параллельно размышляют о быстротечности времени.

В пьесах Зорина и Радзинского по-разному ведется работа с субъектностью персонажей. Последняя раскрывается в героях благодаря встрече с возлюбленной. В «Варшавской мелодии» несчастливая любовь приводит к потере Виктором и Гелей себя. Тогда как трагическая смерть Наташи в мелодраме «104 страницы про любовь» служит стимулом для внутренней трансформации Электрона. Результаты изменения Евдокимова не показаны прямо, однако это явно не экзистенциальный тупик, в котором оказывается Виктор, прячущийся от мыслей о своей жизни за потоком текущих дел.

Почему один герой оказывается в ситуации поражения, а второй в кризисе, но с возможностью перехода на новую ступень развития личности, становится ясно, когда мы обращаемся к пространственному окружению Виктора и Электрона. При значительном типологическом сходстве пьесы Зорина и Радзинского демонстрируют различное взаимоотношение персонажей с городской средой.

В «Варшавской мелодии» Геля и Виктор создают свой индивидуальный полилокальный городской текст. Они осваивают Москву (делают ее своей), и та становится для них общим домом, который герои впоследствии теряют. Второй локус – Варшава – ключ к пониманию личности Гели, ее приверженности памяти о прошлом. Финальная встреча в Москве довольно условна. Это нейтральная территория, на которой герои окончательно признают взаимное отчуждение.

¹⁰ А. Эфрос, режиссер легендарной постановки «104 страницы про любовь» в Театре им. Ленинского комсомола, выстроил финал следующим образом: около Электрона и Иры возникали второстепенные персонажи, они стояли «где-то рядом и чуть поодаль, близко и странно далеко от Евдокимова. А к нему уже подходит несчастье <...>» (Вишневская 1965: 12). Герой узнает о смерти возлюбленной, окружающие люди продолжают оставаться на расстоянии «на своих местах, они спрашивают лишнего билетика на стадион, они продолжают жить своей жизнью, а Евдокимов и подруга Наташи, охваченные смертельной тоской, занятые страшной беседой, им отвечают <...>» (там же). Так в спектакле завершается обозначенная выше тема голосов.

В пьесе «104 страницы про любовь» городское пространство не только создает эмоциональный фон и воспроизводит повседневность 1960-х гг., но и маркирует ситуацию, при которой у героев фактически не возникает ощущения приватности. Они постоянно находятся на виду. Уличные звуки, вмешательство случайных прохожих и друзей, отсутствие секретов от кого бы то ни было – вот та окружающая атмосфера, в которой два человека сквозь шум времени пытаются прийти к взаимопониманию, и в целом у них это получается.

Список источников

Баландина Н. П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. М.: Государственный институт искусствознания; Российский государственный гуманитарный университет, 2014. 256 с.

Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.

Вишневская И. Именно про любовь («104 страницы про любовь» в Московском театре им. Ленинского комсомола и Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького) // Театр. 1965. № 2. С. 8–14.

Воротникова А. Э. Любовь в тоталитарном государстве (сравнительный анализ романа К. Вольф «Расколотое небо» и пьесы Л. Зорина «Варшавская мелодия») // Новые российские гуманитарные исследования. 2018. Т. 13. Эл. ресурс: www.nrgumis.ru/articles/2017.

Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.

Лебина Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: Деструкция большого стиля: Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб.: Крига; Победа, 2015. 484 с.

Радзинский Э. Моя театральная жизнь. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. 368 с.

Рассадин Ст. Зов несбывшейся любви // Театр. 1967. № 11. С. 17–20.

Рейд С. Как обживались в позднесоветской модерности // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953–1985): сб. статей. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 352–397.

Свободин А. Сентиментальный вальс вахтанговцев // Театр. 1967. № 6. С. 59–62.

Серто, де. М. По городу пешком // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 2. С. 24–38.

Хупер С. «Новому советскому человеку» случается ошибаться: вместо героических фигур – обыкновенные граждане, неуверенно ищущие счастье // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953–1985): сб. статей. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 39–74.

Урбан Ф. Башня и коробка: Краткая история массового жилья. М.: Strelka Press, 2019. 296 с.

Field D. A. Everyday Life and the Problem of Conceptualizing Public and Private during the Khrushchev Era // *Everyday Life in Russia Past and Present*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 2015. P. 163–180.

Gerasimova K. Public Privacy in the Soviet Communal Apartment // *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Block*. Oxford, New York: Berg, 2002. P. 207–230.

Harris S. E. “I Know all the Secrets of My Neighbors”: The Quest for Privacy in the Era of the Separate Apartment // *Borders of Socialism. Private Spheres of Soviet Russia*. Ed. By L. H. Siegelbaum. Palgrave Macmillan, 2006. P. 171–189.

Oukaderova L. *The Cinema of the Soviet Thaw. Space, Materiality, Movement*. Indiana University Press, 2017. 214 p.

Popovich N. Образ «гордой полячки» в пьесе Леонида Зорина «Варшавская мелодия» // *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza I Dialog*. 2018. № 7. P. 111–122.

References

Balandina N. P. (2014) *Gorod i dom v otechestvennom i frantsuzskom kino 1960-kh*. [City and home in Russian and French cinema of 1960s]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia; Rossiiskii gosudarstvennyi humanitarnyi universitet, 256 p. (In Russ.).

Ben'iamin V. (2015) *Bodler*. Moscow: Ad Marginem Press, 224 p. (In Russ.).

Vishnevskaya I. (1965) *Imenno pro lyubov' («104 stranitsy pro lyubov'») v Moskovskom teatre im. Leninskogo komsomola i Leningradskom Bol'shom dramaticheskom teatre im. M. Gor'kogo* [Precisely about love]. *Teatr*, 2, 8–14. (In Russ.).

Vorotnikova A. E. (2018) *Lyubov' v totalitarnom gosudarstve (sravnitel'nyy analiz romana C. Wolf «Raskolotoe nebo» i p'esy L. Zorina «Varshavskaya melodiya»)* [Love in the totalitarian state: comparative analysis of C. Wolf's novel “Divided Heaven”]. *Novye rossiyskie humanitarnye issledovaniya*, vol. 13, available at: www.nrgumis.ru/articles/2017. (In Russ.).

Lebina N. (2014) *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR – ottepel'*. [Man and woman: body, fashion, culture. USSR – The Thaw]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 208 p. (In Russ.).

Lebina N. B. (2015) *Povsednevnost' epokhi kosmosa i kukuruzy: Destruktsiia bol'shogo stilia: Leningrad, 1950–1960-e gody*. [Everyday life in the era of space and corn: Destruction of the Grand style]. Saint-Petersburg: Kriga; Pobeda, 484 p. (In Russ.).

Radzinskii E. (2007) *Moia teatral'naia zhizn'*. [My theatrical life]. Moscow: AST: AST MOSKVA, 368 p. (In Russ.).

Rassadin St. (1967) *Zov nesbyvsheysya lyubvi* [The call of unfulfilled love]. *Teatr*, 11, 17–20. (In Russ.).

Reid S. (2018) *Kak obzhivalis' v pozdnesovetskoj modernosti* [Making oneself at home in late Soviet modernity]. *Posle Stalina: pozdnesovetskaia sub'ektivnost' (1953–1985): sb. statei*. Saint-Petersburg: Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 352–397. (In Russ.).

- Svobodin A. (1967) Sentimental'nyy val's vakhtangovtsev [The sentimental waltz of the Vakhtangovs]. *Teatr*, 6, 59–62. (In Russ.).
- Serto, de. M. (2008) Po gorodu peshkom [Walking in the City]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2, vol. 7, 24–38. (In Russ.).
- Huper S. (2018) «Novomu sovetskomu cheloveku» sluchaetsia oshibat'sia: vmesto geroicheskikh figur – obyknovennye grazhdane, neuverenno ishchushchie schast'я [“New Soviet man” occurs to mistake: uncertain ordinary citizens in search of happiness instead of heroes]. *Posle Stalina: pozdnesovetskaia sub'ektivnost' (1953–1985): sb. statei*. Saint-Petersburg: Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 39–74. (In Russ.).
- Urban F. (2019) *Bashnia i korobka: Kratkaia istoriia massovogo zhil'ia* [Tower and slab: Histories of global mass housing]. Moscow: Strelka Press, 296 p. (In Russ.).
- Field D. A. (2015) Everyday Life and the Problem of Conceptualizing Public and Private during the Khrushchev Era. *Everyday Life in Russia Past and Present*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 163–180.
- Gerasimova K. (2002) Public Privacy in the Soviet Communal Apartment. *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Block*. Oxford, New York: Berg, 207–230.
- Harris S. E. (2006) “I Know all the Secrets of My Neighbors”: The Quest for Privacy in the Era of the Separate Apartment. *Borders of Socialism. Private Spheres of Soviet Russia*. Ed. By L. H. Siegelbaum. Palgrave Macmillan, 171–189.
- Popovich N. (2017) Obraz «gordoy polyachki» v p'ese Leonida Zorina «Varshavskaya melodiya» [The image of the “proud Polish woman” in Leonid Zorin’s play “Warsaw Melody”]. *Kultury Wschodnioslowiańskie – Oblicza I Dialog*, 7, 111–122. (In Russ.).

Информация об авторе

Н. В. Семенова – кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет.

Information about the author

Natalia V. Semenova – Ph.D. in Literature, associate professor, Saint-Petersburg State University.

Статья поступила в редакцию 11.02.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 11.02.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 21–27.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 21–27.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-21-27

РЕЦЕПТИВНАЯ КУЛЬТУРА ЧИТАТЕЛЯ И ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИИ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ В ПЬЕСЕ К. МИТАНИ «АКАДЕМИЯ СМЕХА»

Ярослав Евгеньевич Красников

Институт театрального искусства имени народного артиста СССР И.Д. Кобзона, Москва, Россия;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,

yar-krasnikov@yandex.ru, ORCID: 0009-0002-8188-6845

Аннотация. В статье впервые в отечественном литературоведении предпринимается попытка анализа текста современного драматурга К. Митани «Академия смеха» (1996). Жанр пьесы предлагается атрибутировать как комическую модификацию так называемой пьесы-диспута, в связи с чем особый исследовательский интерес вызывает специфика коммуникативного поведения действующих лиц, именуемых в паратексте Автором и Цензором. Магистральный сюжет произведения построен вокруг вопроса о принятии к постановке комедии «Гамлет и Джульетта», создаваемой одним из персонажей, обсуждение чего растягивается на семь дней. Как выясняется в процессе сценической коммуникации, оказавшийся недавно на этой должности цензор, является дилетантом в мире литературы и театра (неизвестным для которого оказывается даже сам Шекспир). Отмечается, что подавляющее большинство реплик чиновника принадлежат к нормативно-риторической дискурсивной формации, однако в ряде значимых исключений он приближается к общению в форме «диалога согласия». В статье реконструируется путь эволюции читательской культуры и рецептивного поведения героя по имени Сакисаки, основываясь на заложенном имплицитно в его поведении и проявленном эксплицитно в его речи восприятии художественного текста, а также авторских комментариях в паратексте. Композиционно-речевая форма «пьесы в пьесе» оказывается своеобразным индикатором, маркирующим различное понимание действующими лицами устройства художественного мира. Общение цензора с комедиографом Цубаки благотворно влияет на рост рецептивной читательской культуры первого из них, в связи с чем в статье делаются выводы о начале внутренней трансформации героя и пути его дальнейшего становления как «образцового» читателя.

Ключевые слова: современная драматургия, поэтика драмы, сценическая коммуникация, пьеса в пьесе, рецептивная культура читателя, Академия смеха, К. Митани.

Для цитирования: Красников Я. Е. Рецептивная культура читателя и особенности коммуникации действующих лиц в пьесе К. Митани «Академия смеха» // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 21–27. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-21-27

Original article

THE RECEPTIVE CULTURE OF THE READER AND THE PECULIARITIES OF THE CHARACTERS' COMMUNICATION IN K. MITANI'S PLAY "UNIVERSITY OF LAUGHS"

Yaroslav E. Krasnikov

Institute of Theatre Arts named after People's Artist of USSR I.D. Kobzon, Moscow, Russia;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, yar-krasnikov@yandex.ru, ORCID: 0009-0002-8188-6845

Abstract. For the first time in Russian literary criticism, the article attempts to analyze the dramatic text of the modern Japanese author K. Mitani – “University of Laughs” (1996). The genre of the play is proposed to be attributed as a comic modification of the so-called play-dispute, in connection with which the specificity of the communicative behavior of the actors, referred to in the paratext as the Author and the Censor, is of particular research interest. The main plot of the work is built around the issue of acceptance for the production of the comedy “Hamlet and Juliet”, created by one of the characters, the discussion of which stretches for seven days. As it turns out in the process of stage communication, the censor who recently found himself in this position is an amateur in the world of literature and theater (for whom even Shakespeare himself turns out to be unknown). It is noted that the vast majority of the official's remarks belong to the normative-rhetorical discourse formation, however, in a number of significant exceptions, he approaches communication in the form of a “dialogue of consent”. The article attempts to reconstruct the path of evolution of the

reader's culture and receptive behavior of the hero named Sakisaki, based on the perception of a literary text implicitly embedded in his behavior and manifested explicitly in his speech, as well as author's comments in the paratext. The compositional-speech form of the "play within the play" turns out to be a kind of indicator marking the different understanding of the structure of the artistic world by the actors. The communication of the censor with the comedian Tsubaki has a beneficial effect on the growth of the receptive reading culture of the first of them, in connection with which the article draws conclusions about the beginning of the inner transformation of the character and his most effective formation as an "exemplary" reader.

Key words: modern drama, poetics of drama, stage communication, play within a play, receptive culture of the reader, University of Laughs, K. Mitani.

For citation: Krasnikov Ya. E. The receptive culture of the reader and the peculiarities of the characters' communication in K. Mitani's play "University of Laughs". *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 21–27. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-21-27

Произведение современного японского драматурга Коки Митани «Академия смеха» (1996; в английском переводе «*Warai no daigaku /University of Laughs*») в последние годы завоевало большую популярность не только за рубежом, но и в отечественном театре. Это название всё чаще можно встретить в репертуаре крупных столичных трупп и афишах театров малых городов России (о чём свидетельствует значительное количество рецензий и критических отзывов в прессе¹).

При этом вызывает удивление отсутствие корреляции между очевидным признанием пьесы в профессиональном театральном сообществе и заметным интересом литературоведов. На данный момент приходится констатировать крайне слабую рефлексивность данного драматургического произведения в филологическом дискурсе. В ходе библиографических изысканий среди обширного корпуса исследований драматургии на русском и английском языках нами было обнаружено всего лишь 2 статьи, где в том или ином ракурсе фигурирует пьеса К. Митани «Академия смеха». Проблемное поле первой из них (Жилина 2002) сосредоточено на вопросах переводоведения и диалога русской и японской культур, а драматургический текст является одним из частных примеров. В конце работы также упоминается о постановке спектакля по данной пьесе в Омском академическом театре драмы и посещения премьеры самим зарубежным автором. Второе исследование – это статья в коллективной монографии «*Shakespeare in Hollywood, Asia, and Cyberspace*», вышедшая в издательстве университета Пердью (Burt 2009). В ней рассматриваются пьеса и снятый по ней фильм (2004) с позиций рецепции творческого наследия У. Шекспира в контексте современной мировой драматургии. Таким образом, приходится признать, что ни одну из вышеназванных работ нельзя в полной мере считать литературоведческим анализом, исследующим поэтику текста.

С точки зрения жанра «Академия смеха» К. Митани можно отнести к комедийной модификации так называемой пьесы-диспута (Шайтанов 2004: 10). Текст построен как цепь последовательных встреч-дискуссий автора популярных пьес по имени Хадзими Цубаки с грозным и кажущимся непреклонным по натуре цензором Мацуо Сакисаки. Ключевая интрига текста зиждется на ожидании разрешения вопроса о допуске комедии «Гамлет и Джульетта» к постановке, решение судьбы которой находится в руках чиновника.

Как отмечено в предваряющем сценическое действие паратексте (Титова 2019), первому из героев тридцать лет, и его трудовая деятельность целиком посвящена творчеству, он «пишет для театральной труппы "Академия Смеха"». Второй из них является «офицером службы безопасности отдела цензуры Токийской полиции»². Он старше героя-драматурга ровно на десять лет, но при этом является, по его собственным словам, «дилетантом» в мире литературы и театра и оказывается наивным не по годам читателем. Система персонажей (актантная модель) может быть охарактеризована как замкнутая (Пави 1991: 7–9) – на сцене представлено только два героя, Автор и Цензор, что в свою очередь позволяет читателям и исследователям сконцентрироваться на специфике их коммуникации.

Композиционно пьеса разделена фактически на семь сцен / семь встреч / семь дней (шестой из восьми обозначенных в паратексте является днём нерабочим, поэтому и кабинет цензора в это время пуст) и метафорически соотносима с творением человека, в данном случае человека, овладевающего культурой чтения в силу профессионального долга и способного в результате семидневного тесного сотрудничества более глубоко всматриваться в художественный текст и вести содержательный разговор о драматургии и театре.

Коммуникативная соотнесённость собеседников предопределена по большей части их социальными ролями (Сизова 2019), а также подчеркнута иерархическим характером государственного устройства,

¹ Давыдова М. Роман Козак: «Я чувствую себя частью пятна, которое выводят» // *Время новостей*. 2001.15.10.

Должанский Р. По ком каркает ворона. Николай Фоменко и Алексей Панин зачислены в «Академию смеха» // *Коммерсант*. 2001.15.10. П. Петкевич. Борцы с умом // *Петербургский театральный журнал*. 2022.27.02.

Арефьев Е. Спектакль «Академия смеха»: С чего начинается смородина? // *Комсомольская правда*. 2022.28.04.

Мороз А. Спектакль не о цензуре: «Академия смеха» в Театре им. Ленсовета // *Театр To Go*. 09.05.2022. URL: <https://teatrtogo.ru/2022/05/09/akademiya-smeha-v-teatre-im-lensoveta/>.

² Митани К. Академия смеха / К. Митани; перевод с английского Д.В. Лебедева. 2001.

отличавшего показанную в пьесе Японию 1940-х годов. Вопросы в кабинете цензора, как и предполагается самой сутью такового «дисциплинарного пространства» (Фуко 1999), задаёт его хозяин, являясь доминирующим участником процесса коммуникации, инициатором речеведения. Диалог представителя власти и художника, человека из области творчества, по тону речей и пристрастности, стоит заметить, весьма напоминает допрос.

Так, например, открывающая действие третьего дня ремарка наглядно демонстрирует иерархически маркированную диспозицию коммуникантов в пространстве: «Цензор и Автор сидят за столом друг напротив друга». Следующие за этим императивные высказывания цензора, дотошно требующего отчёта в обоснованности произнесения той или иной реплики устами героев в тексте, созданном и редактируемом драматургом, который уже не первый день вынужден являться к нему на цензорский ковёр, позволяют сделать вывод о том, что организатор коммуникативного события – Сакисаки – строит свою речь в соответствии с нормативно-риторической формой дискурса (Тюпа 2010).

Говоря от лица государства, цензор как рупор его идеологических установок изъясняется в рамках именуемого метафорически «дискурса власти». Метастратегией его речевого поведения как организатора коммуникативного события является регламентарность, стремление соответствовать норме. Несмотря на то, что в репликах цензора о результатах работы драматурга зачастую появляются местоимения 1-го лица единственного числа, его коммуникативная стратегия тяготеет не к самоактуализации (отличающей постриторическую дискурсную формацию), а к самоограничению. Его высказывания представляют собой не прихоть бурной эгоцентрической фантазии, а желание легитимизировать создаваемый под его контролем текст, подтесать его под каноны и нормы, диктуемые высшей государственной Правдой.

Ситуацию такого типа коммуникации наиболее ёмко характеризует определение «энкратическая» (Тюпа 2016: 87), причём свойство «властности» выражается, естественно, не только в социальных ролях, занимаемых коммуникантами, а именно в стратегии коммуникативного поведения. В целом общение с автором, связанное со своими служебными обязанностями, цензор Сакисаки строит с авторитарной позиции убеждения (Тюпа 2021: 205). Несмотря на формальную вежливость и желание выглядеть корректным оппонентом, его высказывания относительно текста должны выполняться безукоризненно:

«ЦЕНЗОР. Вы, похоже, никак не можете уяснить себе, что я не прошу вас делать вашу пьесу смешнее.

АВТОР. Я думал, что она всё-таки должна остаться комедией.

ЦЕНЗОР. Мне это безразлично. Перепишите это место.

АВТОР. Я перепишу.

ЦЕНЗОР. Перепишите немедленно». (День третий).

Однако в процессе со-беседования характер коммуникации начинает приобретать местами свойства не только регламентарного общения в казённом кабинете в рамках нормативно-риторической дискурсной формации. Как и присуще людям в повседневном общении, герои пьесы Коки Митани в зависимости от темы и тона беседы инстинктивно прибегают к средствам и стратегиям и других типов речевого взаимодействия.

В обсуждении вопросов, не касающихся профессиональных обязанностей, можно наблюдать неустойчивость принадлежности героя к конкретной дискурсной формации, где он, словно на качелях, ищет баланс между привычным ему самоограничением нормативно-риторического типа и самоактуализацией постриторического типа дискурса, поднимаясь до немногочисленных моментов самообъективации в попытке солидаризироваться с позицией собеседника, что свойственно уже метариторической формации (Тюпа 2010), а это, в свою очередь, можно считать симптомом внутреннего поиска и развития героя. В ряде диалогов мы можем обнаружить совместные попытки собеседников построить хрупкое пространство действительного синергетического единения, приблизиться в акте коммуникации к истине и достичь события диалогического согласия (Бахтин 1996: 364).

В целом текст пьесы Коки Митани «Академия смеха» демонстрирует магистральную трансформацию коммуникативного поведения и продуктивное разрушение присущей изначально сознанию его героя, цензора, императивной картины мира.

Стоит признать, что произведение Митани оказывается одним из лучших драматургических текстов, эксплицирующих в образах и особенностях коммуникации действующих лиц процесс формирования читательской культуры, что делает его подходящим для пристального рассмотрения механизмов рецептивной реакции конкретного читателя на художественный текст. Этому способствует композиционная форма «пьесы в пьесе» (одна из вариаций «театра в театре» (Купченко 2019), нередко отождествляемая с нарративной фигурой мизанабим (Муравьёва 2022)), позволяющая читателям «Академии смеха» видеть создаваемый текст (сначала под давлением, а затем и при помощи цензора), как с позиции скептического чиновника, так и с точки зрения создающего его персонажа-автора.

Вслед за Умберто Эко, задававшимся вопросом классификации читательской аудитории в своей книге «Шесть прогулок в литературных лесах» (Эко 2003), реципиентов художественных текстов можно подразделить согласно предложенной им схеме, на: (1) «эмпирического» читателя и (2 и 3) читателя «образцового» I-го и II-го типов. Под первым подразумевается такой тип, когда читающий применяет прочитанное в, скажем так, экстратекстуальных целях, то есть выводит художественный мир за пределы книги, проецируя его на реальную жизненную ситуацию, используя его лишь как средство удовлетворения своих прихотливых, утилитарных целей. Такое происходит в большей или меньшей степени практически в каждом акте чтения, однако несоблюдение баланса между читательским домысливанием и здравым смыслом чревато неадекватным общением с произведением, превращением самостоятельного текста в «полуфабрикат» или, хуже того, в средство пропаганды. К данному типу тяготеет первоначальное восприятие текста комедии Цубаки «Гамлет и Джульетта» цензором.

«Образцовый» же читатель в трактовке Эко может занимать положение, близкое к одному из двух полюсов. Первый, говоря метафорически, соотносим с ролью путешественника, любителя приключений. Он погружается в стихию текста, словно аквангист-новичок, внимательно следуя советам автора-инструктора. Второй тип – опытный и внимательный путешественник-наблюдатель. Он отправляется в путь с багажом отрефлектированных текстов, делая остановки в маршруте чтения, чтобы пристально взглянуть в конструкцию текста: не в то, что говорится, а каким образом это говорится.

Несмотря на возможность различной интерпретации восприятие художественного текста поддается оценке с точки зрения критериев истинности и ложности. В отличие от жизни реальной, мир фикшена раз и навсегда манифестирован в слове и в любое время предстаёт перед каждым читателем в зафиксированном на бумаге единственном авторском варианте. Говоря о рецепции литературного произведения внутри художественного мира, мы сталкиваемся с фигурой не умопытельного абстрактного читателя, а с конкретным персонажем-читателем, чьи реакции запечатлены автором.

Сравнивая речевой портрет Сакисаки в начале их встреч и в конце, мы не можем не заметить метаморфозы. Изменения претерпевает его лексика: от дилетантского разговора о театре он переходит к достаточно высокому уровню владения драматургическими и театроведческими понятиями. Если в начале совместного обсуждения с автором цензор признается, например, в следующем:

«Ну, если даже я где-то уже слышал это название, вы должны быть очень знаменитыми, потому что я никогда не хожу в театр». (День первый).

Также характеризует себя следующим образом:

«Нет, нет, мне, как дилетанту, наверно, лучше оставаться в стороне». (День пятый).

То в последующем герой уже рассуждает о развитии драматургического действия, задаётся вопросами оправданности применения тех или иных приёмов в постановке спектакля, задумывается, говоря терминологически, об аспектах композиции, системы персонажей и архитектурной целостности произведения. В частности:

«ЦЕНЗОР. Прежде чем обсуждать - оправдан он или нет, надо признать, что этот фокус нагоняет скуку.

АВТОР. Да, но если его вырезать...

ЦЕНЗОР. Он только тормозит действие». (День седьмой).

По мере погружения в процесс создания театральной пьесы цензор, возможно, ещё не замечая этого сам, осваивает более сложные конструкции речи, теперь его мысли о тексте, оценка театрального творчества выражаются не односложно и отрывисто (на контрасте с парцеллированной речью в первых сценах, маркировавшей место героя в авторской концепции), а все наивные вопросы о театре, как нижеследующие, остаются в репликах первых дней:

«ЦЕНЗОР. Зачем?

АВТОР. Не спрашивайте зачем. Просто так. Смешно.

ЦЕНЗОР. Почему?

АВТОР. Да не спрашивайте вы, почему. Он должен найти тело Джульетты только во втором акте.

ЦЕНЗОР. Так.

АВТОР. А он появляется на сцене, когда Джульетта ещё жива и путает всю пьесу, всё ставит с ног на голову.

ЦЕНЗОР. Но ведь он знает пьесу?

АВТОР. Конечно». (День первый).

Наконец, мы становимся свидетелями того, как умело и ловко драматург Цубаки способствует тому, что день ото дня растёт и множится читательская культура и знание о мире театра его собеседника, а впоследствии практически и соавтора, того самого непреклонного цензора:

«ЦЕНЗОР. “Ромео и Джульетта. Комедия”. В результате проведённого мною расследования, мне удалось выяснить, что был такой западный драматург по фамилии Шекспир, а звали его Уильям. Так вот этот самый Уильям Шекспир уже написал пьесу под таким названием, может быть слышали?

АВТОР. Конечно, слышал. Но у него была трагедия, а это комедия». (День первый).

Общение с литератором Цубаки расширяет культурные горизонты прежде далекого от культуры Сакисаки. Так, например, из их диалога нам становится известно, что свой единственный выходной герой решает посвятить походу в театр:

«Я посчитал, что профессиональный цензор должен хотя бы раз увидеть всё своими глазами». (День седьмой).

Фигуру цензора, пожалуй, можно оценивать неоднозначно. В какой-то момент читающий пьесу или смотрящий ее на театре (будучи сам реципиентом текста К. Митани) может задуматься над тем, не является ли образ по-детски наивного читателя частью цензурской стратегии, ловко применяемая им маска. Однако разрешить наши сомнения в интерпретации характера героя и его коммуникативных интенций и в итоге поверить ему заставляют нас в том числе и авторские ремарки, демонстрирующие, что текст «Гамлета и Джульетты» (авторства Цубаки) солидный чиновник читает с неподдельным интересом, внимательно, обращая внимание на детали. Также подтверждением искренности речей Сакисаки можно считать наглядный путь эволюционирования его читательской культуры, что демонстрируют как присутствующие поначалу в его словах имплицитные проявления наивно-реалистического типа читательского мышления, так и эксплицитно впоследствии выраженная авторефлексия.

Можно заметить, как в начале сценической коммуникации с героем-автором цензор применяет логику, привычную для обычной жизни, к вымышленному и сконструированному драматургом Цубаки миру пьесы. Сакисаки то и дело задается вопросами из категории: Чем мотивировано комичное поведение Гамлета и Джульетта? Насколько натуралистично показан в тексте стражник? Или насколько удобно в реальной жизни называть коня Боже-Храни-Императора? (как предлагает это в юмористических целях комедиограф). А ведь мир художественный, созданный автором в результате творческого акта, является, как понятно людям с высоким уровнем читательской культуры, вымышленным, то есть сотворенным не по закону отражения или повторения реальности, а преломления её (Доманский 2018: 62).

Помимо личного упорства Сакисаки в постижении законов драматургии и комедиографии, неоспоримым в вопросе роста его рецептивной культуры и позитивных метаморфозах оказывается вклад его оппонента Цубаки, выступившего в роли комментатора, советчика и проводника в мир драматургии и театра. Так, из его уст последовательно звучат следующие рекомендации:

«... Потому что это комедия. В этом и есть природа смешного, когда всё шиворот на выворот. Это и вызывает смех». (День второй).

«Комедия – это когда невероятное становится возможным». (День четвертый).

«Тут всё выверено, ни убавить - ни прибавить». (День пятый).

В результате природная пылливость цензора и посильный вклад его собеседника приводят к тому, что чиновник, будучи изначально далёким от мира литературы и искусств, пополняет свой культурный багаж и повышает уровень читательской культуры. Несмотря на всю казавшуюся в начале безуспешность затеи, герой делает уверенные шаги к тому, чтобы стать увлеченным и рефлексирующим читателем:

«Я вам очень благодарен, вы раскрыли мне глаза на мир, о существовании которого я и не подозревал до встречи с вами». (День последний).

Проанализировав сценическую коммуникацию героев «Академии смеха», в фигуре цензора Сакисаки мы можем заметить постепенный переход от максимально неопытного читателя к более глубокому типу: образцовому читателю I-го, а местами и II-го типов (согласно приведённой выше классификации У. Эко).

Список источников

Бахтин М. М. Достоевский. 1961 г. // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Русское слово, 1996. С. 364–374.

Доманский Ю. В. Художественный мир и физическая реальность // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. №2–1 (35). С. 59–69.

Жилина Л. В. Сложности, возникающие при переводе японских пьес на русский язык // Вестник ОмГУ. 2002. №4. С. 71–73.

Купченко Т. «Театр в театре» // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / гл. научн. ред. С. П. Лавлинский. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. С. 243–253.

Муравьева Л. Е. Мизанабим // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / под ред. В. И. Тюпы. Москва: Эдитус, 2022. С. 267–271.

Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.

Сизова М. Социальная маска // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / гл. научн. ред. С. П. Лавлинский. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. С. 315–318.

Титова Е.В. Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия: «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. №2. С. 30–40.

Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.

Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Фуко М. Надзирать и наказывать. Москва: Ad Marginem, 1999. 480 с.

Шайтанов И. О. Между викторианством и антиутопией. Английская литература первой трети XX века // Литература. 2004. № 43. С. 9–15.

Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской. Санкт-Петербург: Symposium. 2003. 285 с.

Burt R. Mobilizing Foreign Shakespeares in Media // Shakespeare in Hollywood, Asia, and Cyberspace, Purdue: Purdue University Press, 2009. Pp. 231–238.

References

Bakhtin M. M. (1996). Dostoyevskiy. 1961 [Dostoevsky. 1961]. Bakhtin M. M. Sbornik sochinenii [Collected works]: in 7 vols., vol. 5, Moscow: Russkoye slovo, pp. 364–374. (In Russ.).

Burt R. (2009). Mobilizing Foreign Shakespeares in Media. *Shakespeare in Hollywood, Asia, and Cyberspace*, Purdue: Purdue University Press, pp. 231–238.

Domanskiy Yu. V. (2018). Khudozhestvennyy mir i fizicheskaya real'nost' [The artistic realm and the physical reality]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedeniye* [RSUH/RGGU Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2–1 (35), 59–69. (In Russ.).

Eko U. (2003). *Shest' progulok v literaturnykh lesakh* [Six Walks in the Fictional Woods]. Saint-Petersburg: Symposium, 285 p.

Fuko M. (1999). *Nadzirat' i nakazyvat'* [To supervise and punish]. Moscow: Ad Marginem, 480 p.

Kupchenko T. (2019). Teatr v teatre [Theatre in theatre]. *Ekspierimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii* [Experimental Dictionary of Modern Drama], Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, pp. 243–253. (In Russ.).

Murav'yeva L. E. (2022). Mizanabim [Mise en abyme]. *Tezaurus istoricheskoy narratologii (na materiale russkoy literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Moscow: Editus, pp. 267–271. (In Russ.).

Pavis P. (1991). *Slovar' teatra* [Dictionary of Theatre]. Moscow: Progress, 504 p.

Shaitanov I. O. (2004). Mezhdru viktorianstvomu i antiutopiyey. Angliyskaya literatura pervoy treti KhKh veka [Between Victorianism and Dystopia. English Literature of the First Third of the XXth century]. *Literatura* [Literature], 43, 9–15.

Sizova M. (2019). Sotsial'naya maska [Social Mask]. *Ekspierimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii* [Experimental Dictionary of Modern Drama], Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, pp. 315–318. (In Russ.).

Titova E. V. (2019). Dramaturgicheskiy paratekst: k postanovke problemy [The dramaturgic paratext. Towards the definition of an issue]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaneye. Kul'turologiya* [RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series], 2, 30–40. (In Russ.).

Tjupa V. I. (2010). *Diskursnyye formatsii: Ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on comparative rhetoric]. Moscow: Languages of Slavic culture, 320 p. (In Russ.).

Tjupa V.I. (2016). *Vvedeniye v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction to comparative narratology]. Moscow: Intrada, 145 p. (In Russ.).

Tjupa V.I. (2021). *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of historical narratology]. St. Petersburg: Aleteyya, 270 p. (In Russ.).

Zhilina L. V. (2002). Slozhnosti, vznikayushchiye pri perevode yaponskikh p'yes na russkiy yazyk [Difficulties, arising in translation of Japanese Plays into Russian]. *Vestnik OmGU* [Herald of Omsk university], 4, 71–73. (In Russ.).

Информация об авторе

Я. Е. Красников – старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин, Институт театрального искусства имени народного артиста СССР И.Д. Кобзона; аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Yaroslav E. Krasnikov – senior lecturer, Department of Humanity Disciplines, Institute of Theatre Arts named after People's Artist of USSR I.D. Kobzon; postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 27.01.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 27.01.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 28–33.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 28–33.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-28-33

СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ КАК СПОСОБ ПРЕОДОЛЕНИЯ КРИЗИСА ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МОНОДРАМЕ (на материале пьесы А. Волошиной «Мама»)

Анна-Мария Игоревна Апостолова

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,

anmapostolova@gmail.com ORCID: 0000-0002-7630-2270

Аннотация. Предлагаемая статья посвящена анализу пьесы А. Волошиной «Мама» с целью выявления характерных для современной отечественной монодрамы последнего десятилетия черт, а также прояснению специфики драматургического конфликта в монодраме и возможных вариантов разрешения кризисной ситуации драматического субъекта через процесс опубликования эго-истории в рамках события рассказывания. В работе фиксируются изменения, произошедшие с монодрамой с момента её развития внутри новейшей российской драматургии (композиционные, тематические, структурообразующие), а также предлагаются возможные пути исследования таких текстов. Особое внимание уделяется осмыслению понятия «акция» в рамках предложенного художественного текста (акция как тип перформативного искусства или провокативный жест), а также роли адресата в коммуникационном акте монодраматического субъекта и его ценностной картины мира, а именно каким образом его наличие или отсутствие может стать решающим фактором в разрешении кризисной ситуации. В статье рассматриваются этапы преодоления кризиса идентичности внутри монологической речи и благодаря ей, где «говорение» о собственной жизни актуализирует процесс авторефлексии и становится единственным инструментом для приобретения новой оптики для восприятия главным героем себя и мира. Одной из кризисных точек для новодраматического героя является взросление и отделение от образа родителя, в дискурс проникают такие понятия как «травма», «сепарация», «депрессия»: данная работа представляет собой попытку осмысления места этих вопросов в тематическом многообразии современной монодрамы и определения теоретических литературоведческих моделей, которые бы позволили говорить об этих явлениях не как о психологии, а как о стартовой ситуации драматического сюжета.

Ключевые слова: монодрама, кризис идентичности, конфликт драматический.

Для цитирования: Апостолова А.-М. И. Событие рассказывания как способ преодоления кризиса идентичности в современной отечественной монодраме (на материале пьесы А. Волошиной «Мама») // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 28–33. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-28-33

Original article

**THE TELLING EVENT AS A WAY OF OVERCOMING THE IDENTITY CRISIS
IN CONTEMPORARY RUSSIAN MONODRAMA (an analysis the of play «Mother» by A. Voloshina)**

Anna-Maria I. Apostolova

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, anmapostolova@gmail.com ORCID: 0000-0002-7630-2270

Abstract. The offered article is devoted to the analysis of A. Voloshina's play "Mother" in order to identify the features characteristic of modern Russian monodrama of the last decade, as well as to clarify the specifics of dramatic conflict in monodrama and possible options for resolving the crisis situation of the dramatic subject through the process of publishing the ego-story within the framework of the storytelling event. The paper records the changes that have occurred in the monodrama since its development within the latest Russian dramaturgy (compositional, thematic, structure-forming) and suggests possible ways of researching such texts. Special attention is paid to the comprehension of the concept of «action» within the proposed artistic text (action as a type of performative art or provocative gesture), as well as to the role of the addressee in the communicative act of the monodramatic subject and his value picture of the world, namely how his presence or absence can become a decisive factor in the resolution of a crisis situation. The article considers the stages of overcoming the identity crisis within and due to monologic speech, where «speaking» about one's own life actualizes the process of autoreflexion and becomes the only tool for acquiring a new optic for the protagonist's perception of himself

and the world. One of the crisis points for the modern dramatic hero is growing up and separation from the image of the parent; such concepts as «trauma», «separation», and «depression» penetrate into the discourse: this paper is an attempt to comprehend the place of these issues in the thematic diversity of modern monodrama and to identify theoretical literary models that would allow us to talk about these phenomena not as psychology, but as the starting situation of the dramatic plot.

Key words: monodrama, identity crisis, dramatic conflict.

For citation: Apostolova A.-M. I. (2024) The telling event as a way of overcoming the identity crisis in contemporary Russian monodrama (an analysis the of play «Mother» by A. Voloshina). *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 28–33. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-28-33

Отдельное место в многообразии современной отечественной драматургии занимают монодраматические произведения, которые в последние 30 лет активного развития новейшей драмы в России неизбежно изменились. И если в качестве иллюстративного материала в научных и критических работах, посвященных монодраме, чаще всего используются тексты Е. Гришковца (см.: Агеева 2016), то при исследовании актуальных материалов обращаться к ним кажется нам непродуктивным – композиционно-речевая форма монодрамы действительно претерпела существенные трансформации.

Изменяется формат текста, его оформление, в ткань языка начинают проникать элементы других искусств, пьесы тяготеют к интермедийности (например, включение в текст ссылок на веб-ресурсы, фрагментов видео, музыки или фотографии). Сам монолог (который чаще всего, но не всегда занимает большую часть монодрамы) усложняется (см.: Бондарева, 2006: 252): речь главного героя может быть обращена к разным адресатам или разделена на разные голоса. И это только малая часть возможных модификаций (см.: Кожина, 2022: 347). Но, что будет особенно интересовать нас в данном исследовании, изменяются и темы, «отправные точки», запускающие процесс «рассказывания» монодраматическим субъектом своей истории. Одной из тем, звучащих систематически, становится преодоление детской травмы (см.: Багдасарян, 2014: 93), связанной с отношениями с родителями, сверстниками или несовпадением идентичности главного героя с навязанными ему ролевыми социальными моделями («культурно-историческую модификацию кризиса частной жизни, репрезентируемого драмой как литературным родом» (Павлов, 2018: 33)). И если в 2000-х годах тема родителей и детства была только средством для самоидентификации главного героя пьесы (Е. Исаева «Про мою маму и про меня», Я. Пулинович «Наташина мечта»), то в последующее десятилетие отношения с родителем становятся проблемной точкой пьес, главный герой адресует свою речь матери или отцу, бабушке, пытаясь уже во взрослом возрасте найти ответ на свои насущные вопросы в этих отношениях (Е. Гузема «Вся правда о моем отце», А. Волошина «Мама», Д. Слюсаренко «Семью восемь»).

Несмотря на эти трансформации, остается неизменной сущность монодрамы, сформулированная еще в начале XX века теоретиком, режиссером и реформатором театра Н. Евреиновым (см.: Лавлинский 2010). Монодрама представляет собой «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия». В последние 10 лет новые темы, художественные приемы, сюжеты, «боли» проникают в монодраму, отвечая современным реалиям – они актуализируют монодраму, позволяя ей быть живым материалом для театра. А такое свойство монодрамы как «принцип сценического тождества <...> с представлением действующего» «обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в “мою драму”» (Евреинов, 1909: 8-9). Поэтому обладает особым интересом рассмотрение позднейших тематических тенденций монодрамы в рамках заявленного Евреиновым рецептивного эффекта монодраматического высказывания. Попытаемся ответить на вопрос, каким образом детская травма потери идентичности может прорабатываться главным героем монодрамы посредством рассказывания. В качестве материала для исследования мы будем говорить о тексте Аси Волошиной «Мама», написанном в 2016 году. Текст представляет собой монолог 28-летней девушки Ольги, каждый год получающей по одному письму от своей умершей матери, и пытающейся осмыслить свое место в мире через коммуникацию с её образом. Реализацией этого намерения становится событие рассказывания, в котором «мы и сами участвуем как слушатели-читатели» (Бахтин, 1975, с. 403).

Если обратиться к статье С. Лавлинского и И. Болотян «Конфликт драматический», то исследователи выделяют четыре типа идентичности героя в драматургии XX-XXI века. Нас в исследовании детско-родительских отношений в пьесе Волошиной будут интересовать только два: «Сущностный (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) – тип идентичности, который определяет сущность субъекта и не может быть им изменен» и «Социальный (социально-профессиональный, семейноклановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) – тип идентичности, который задает социум». Эти типы идентичности соответствуют определенным типам конфликта. В первом случае это «Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)», во втором «Столкновение героя с

социальными Другими» (Болотян, Лавлинский, 2010: 41). Эти два типа идентичности и связанных с ним конфликтов наиболее иллюстративны в случае разговора о пьесах, подобных тексту Волошиной. Первый – поскольку героиня пьесы рассказывает о событиях, произошедших с ней за 28 лет, пока читала письма матери, следовательно, ретроспективно исследует сама себя. Второй – поскольку сталкивается в письмах с образом матери, который вызывает у героини неприятие. Она спорит с ним и «восстает» против него, намереваясь доказать свою точку зрения.

Первым вопросом, который неизбежно возникнет у читателя (наверняка, и у зрителя спектакля по этой пьесе, поскольку премьера текста в постановке и исполнении Ю. Бутусова в театре Ленсовета прошла под идентичным определением), почему жанр пьесы охарактеризован как «пьеса-акция» (см.: Тамарченко 2004: 183). Вспомним одно из определений искусства акционизма, к которому отсылает нас драматург, – это искусство действия, провокативный динамический процесс, вовлекающий зрителя. А также акционизм – один из видов художественных практик, где акцент переносится с самого произведения на процесс его создания (см.: Бычков 2010: 102), где результат акта именно показывается, демонстрируется, что созвучно миметической презентации событий в драме (см.: Хализев 1986: 134).

В этих определениях в контексте монодрамы, безусловно, значимыми становятся понятия процессуальности, провокативности, динамики, ориентация на оказанный на реципиента эффект. Как пишет А. М. Павлов в своей статье, посвященной «Событию рассказывания» – «озвучиваемые со сцены «драмы дискурса» (П. Пави) являются, таким образом, своего рода художественной провокацией на диалогический ответ со стороны читателя/зрителя» (Павлов, 2012: 201). Таким образом, можно определить, что через характеристику «акция» подчеркивается необходимость обратной реакции от реципиента, а также важность самого процесса опубликования личной истории (в противовес морально-этическим или логическим выводам). В данном случае адресатом акции становится читатель/зритель.

Но есть и другой внутритекстовый адресат, это мама главной героини. В пьесе существует только одна ремарка – «Оля не без вызова показывает кольцо на своём среднем пальце». Она присутствует в тексте для иллюстрации эпизода, где героиня находит когда-то оставленное на ветке дерева мамой кольцо. Мама совершает этот акт в день, когда узнает о своей смертельной болезни. Оля, главная героиня, демонстрирует этот протестный жест – и дальше в монологе «акционистский» характер ремарки подтверждается фразой «Меня переполнял протест». Весь следующий фрагмент высказывания – спор с матерью, поскольку, по мнению Оли, та должна была желать себе жизни и здоровья, а не счастья для дочери. Более того, кроме этого эпизода протест не единожды упоминается в тексте, начиная с истории получения первого письма: «И ещё здесь была надпись «Оля и Настя». Я её тоже. Замулевала. <...> Такой детский протест, в общем».

Этот уже заявленный в «афише» спор-диалог с умершей матерью поддерживается на уровне номинаций. Главная героиня сопротивляется называть маму мамой, отказывая таким образом ей в её социальной и семейной роли. Чаще всего в обращении к матери звучит имя Настя.

Важно, что событие рассказывание «приурочено» в пьесе к определенному событию – день рождения главной героини и, следовательно, чтению последнего письма мамы (которая умерла в том же возрасте, в котором сейчас находится Оля), таким образом необходимость прочтения последнего письма катализирует и запускает речь главной героини. Этому событию текст обязан фрагментами, насыщенными парцелляцией и рефренами, сконструированными экспрессивно и обрывочно. С одной стороны, это позволяет имитировать разговорную речь, а с другой придает определенную эмоциональную нагрузку: «Вот коробка, здесь их 23. И сегодня надо открыть. И всё. И всё. А оно последнее».

Адресность в тексте динамична. Если в самом начале речь о маме идет как об объекте («Ну, и то есть она посчитала, что когда я буду старше её, когда мне 29, то ей уже как бы нечем будет мне помочь»), то по мере продвижения внутри «эго-истории» главная героиня всё чаще и чаще обращается к матери («Мама, всё получилось! Его зовут Миша, мама!»). Финал пьесы, после чтения последнего письма, уже полностью обращен к маме.

Стоит также отметить, что события, о которых рассказывает героиня изначально синхронны получению писем и следуют биографическим рядом. Первое воспоминание, связанное с первым письмом, хронологически относится к возрасту семи лет главной героини. Но уже в последующих фрагментах история напрямую не связана с письмами (за редким исключением) – повествование строится от детского возраста и далее по восходящей. Темы, которые кажутся важными для опубликования главной героини, и составляют сюжет пьесы (см.: Агеева 2103): школа и школьные увлечения, первая любовь, первый опыт переживания смерти (смерть мамы, когда главной героине было 5 лет, детское сознание не зафиксировало), учеба в университете и работа, отношения с близкими родственниками (бабушками, отцом), первый секс, замужество. Таким образом, проходя через эти важнейшие в своей биографии веки, рассказ героини приобретает все черты исповедальности. Но только если в основе исповеди традиционно лежит покаяние, то здесь исповедальный дискурс запускается протестом против образа мамы.

Однако в протестных жестах и высказываниях главной героини происходит несовпадение. Именно то несовпадение идентичности, которое и является отправной точкой для поисков главной героини. Основная претензия к матери звучит следующим образом:

«Мне казалось, она не имела права. Она полгода желала мне счастья вместо того, чтоб желать самой себе жить. Как она себе это представляла? Как я могу быть счастлива, если я провела всё детство, всю юность без неё. Если я так скучала, так по ней плакала. Так привыкла уже быть ужасно несчастной, пила. Я так нуждалась в ней, а она, оказывается, израсходовала своё желание. <...> И даже эти письма! Сколько сил она отдала каждому из них! И всё это время, пока писала, представляла, как она умрёт, и я буду без неё. Настя! Ты дура, Настя! Лучше бы боролась, нет?»

Однако главная героиня в рассказе о своей первой любви думает и действует тем же самым образом, который критикует в маме: «И, в общем, наверно, я думала, что это благодаря мне всё у неё случилось. Благодаря моему желанию. Потому что оно было очень Как бы сказать. Истовое. И я тогда верила, что я так могу. Но только по любви, конечно, бешеной». Это «истовое» бескорыстное желание счастья для любимого человека созвучно желанию Насти, чтобы дочь была счастлива.

Следующее несовпадение идентичностей заключается в заготовленной женской социальной роли – роли матери. Настя просит в письмах назвать будущую дочь Оли её именем. Бабушки ждут «продолжения рода». Главная героиня неизбежно возвращается к этому вопросу в своих рассуждениях, и они заставляют её переосмысливать (но, скорее, со знаком «минус») собственное место в мире. Рождение детей представляется героине бессмысленным и эгоистичным:

«Но родить ребенка! <...> Но это же всё для себя. Для того, чтобы *в моей жизни* появился смысл. Для этого создавать нового человека. Обречь на всё это». Героиня задается вопросом морального права на то, чтобы давать жизнь, и не находит этого права. Таким образом, вопрос о родителе (маме) перерастает в вопрос о родительстве, и в далее это понятие обесценивается, как и сама жизнь. Оля оспаривает аксиоматичность ценностной картины мира: «Вот говорят, нет ничего ценнее жизни. И как бы как аксиома. Но разве это так? Есть много вещей ценнее жизни. <...> Раньше честь была ценнее жизни. <...> Или красивая смерть. Или красивая смерть. Для кого-то вон счастье своего ребенка ценнее жизни».

Поэтому фактически Оля приходит в точку своего исповедального высказывания в приготовлении к смерти: она размышляет о самоубийстве, откладывая которое её заставляет только жизнь бабушек. Но и здесь героиня не совпадает с декларируемыми ей постулатами: если жизнь не ценна, то почему Олю интересует, как будут жить бабушки после её смерти.

Смерть занимает особое место в картине мира главной героини и является ответом на экзистенциальные искания потерянной идентичности. Оля одинаково винит в своих бедах и отца, и мать, однако маму намного больше, потому что она просила о счастье для дочери, но не просила о жизни для себя. Это принципиально важный момент. Представляется, что не столько образ матери вызывает в Оле сопротивление и протест, а сама смерть: «Как всё бессмысленно – то есть тотально – и по какой-то причине мой серотониновый обмен – то есть процесс ингибиторного захвата серотонина у меня в организме – устроен так, что от меня эта бессмысленность не скрыта <...> То есть я про бессмысленность жизни как таковой». Героиня отрицает жизненный цикл, неотъемлемой частью которого становится умирание, и в момент обесценивания смерти, обесценивается и жизнь. Таким образом вся пьеса представляет собой для героини попытку преодолеть смерть в образе матери: событие рассказывание становится инструментом победы над бессмысленностью цикла рождения и умирания. Именно поэтому так важно было охарактеризовать пьесу как акцию – это протест против «биологического оборота», в который заключено каждое живое существо уже просто по факту своего рождения. И самоубийство, о котором размышляет героиня, является одним из возможных романтических вариантов «выхода»: «Катастрофы сознания, переживаемые героями (и одновременно читателями / зрителями) монодрам, всегда связаны с «высвечиванием» некоторой общей человеческой участи», пишет А. М. Павлов (Павлов, 2015: 170).

Можно сказать, что в данном случае драматический конфликт, в соответствии со статьей С. Лавлинского и И. Болотян, приобретает черты еще одного не озвученного ранее типа (поскольку он раскрывается именно в процессе рассказывания ближе к финалу пьесы): «Столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве Чужого, как правило, выступает Высшее Начало – Бог, Высший Разум и пр.». В ситуации героини Волошиной место Высшего Начала занимает «биологический оборот» (Болотян, Лавлинский, 2010: 41).

Финал пьесы разрешает это противоречие. Происходит опубликование полного текста последнего письма мамы, на который идет уже прямой ответ, в нем 20 раз повторяется имя «Настя». И если, как мы отмечали выше, сначала героиня рассказывала «о маме», то теперь всё переворачивается – она рассказывала

свою историю «маме»: «Ты хотела что-то обо мне знать? Не уверена. Но, на всякий случай, я рассказала». То есть кризис идентичности находит свое завершение именно в акте обращения к маме, признания её «легитимности». Повтор маминой фразы из письма, которой завершается пьеса («Мне 28 лет, и это моё последнее письмо») – это не рефрен, а ответ. Событие рассказывания завершается, это и было последним письмом Оли своей маме. Диалог, теперь потенциально возможный даже между умершей матерью и живой дочерью, побеждает смерть: «Пока ты живёшь, я тоже живу», пишет Настя в последнем письме, «Если будет дочь, то назову», отвечает Оля.

Список источников

- Агеева Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. № 6 (16). 2013. С. 168–175.
- Агеева Н. А. Специфика дискурса монодрамы // Сибирский филологический журнал. 2016. № 1. С. 116–124
- Багдасарян О. Ю. «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов // Филологический класс, № 3 (37), 2014, С. 93–98.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. Москва: Художественная литература, 1975. 506 С.
- Болотян И. М., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст. Кемерово, 2010. С. 35–45.
- Бондарева Е. Е. Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: В 2 ч. Мн., 2006. Ч. 1. С. 249–257
- Бычков В. Феноменология искусства. Акционизм // Бычков В. Эстетическая аура бытия. М.: МБА, 2010. С. 577–681.
- Евреин Н. Введение в монодраму. СПб., 1909. 35 с.
- Хализов В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва: изд-во МГУ, 1986. 260 с.
- Кожина М.А. Стратегии коммуникации автора, текста и читателя в современной драматургии // Коммуникативные исследования, 2022. №2. С. 345–357.
- Лавлинский С. П. «Введение в монодраму» Николая Евреина в контексте новейшей русской драматургии (К постановке проблемы) // Школа теоретической поэтики: сб. науч. тр. к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко. Москва: Intrada, 2010 С. 224–233.
- Павлов А. М. Кризис сознания и специфика драматической катастрофы в монодраме // СибСкрипт. 2015. №4-4 (64). С. 166–71.
- Павлов А. М. Особенности субъектной структуры монодрамы и позиция читателя / зрителя // Новый филологический вестник. 2018. №1 (44). С. 28–38
- Павлов А. М. Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») // СибСкрипт. 2012. № 3. С. 197–202.
- Тамарченко Н. Д. Пространство-время драматического события и позиция зрителя // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 513 с.

References

- Ageeva N. A. (2013) Poetika sovremennoj otechestvennoj monodramy [Poetics of modern Russian monodrama]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 6 (16), 168–175 (In Russ.).
- Ageeva N. A. (2016) Specifika diskursa monodramy [Specificity of monodrama discourse]. *Sibirskij filologicheskij zhurnal*, 1, 116–124 (In Russ.).
- Bagdasaryan O. Yu. (2014) «Bor'ba drakona s tigrom»: roditeli i deti v p'esah sovremennyh dramaturgov [«Tiger vs Dragon»: parents and children in modern Russian drama]. *Filologicheskij klass*, 3 (37), 93–98 (In Russ.).
- Bakhtin M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 94–106 (In Russ.).
- Bolotyán I. M., Lavlinskij S. P. (2010) Tipologiya konfliktov v proizvedeniyah «novoj dramy» [Typology of conflicts in the works of «new drama»]. *Novejshaya russkaya drama i kul'turnyj kontekst*, Kemerovo, 35–45 (In Russ.).
- Bondareva E. E. (2006) Teoreticheskaya model' sovremennoj monodramy: podvizhnye ramki zhanrologicheskogo kanona [Theoretical model of modern monodrama: the moving framework of the genre canon]. *Russkaya i belorusskaya literatury na rubezhe XX–XXI vekov*, In 2 parts, Part 1, 249–257 (In Russ.).
- Bychkov V. (2010) Fenomenologiya iskusstva. Akcionizm [Phenomenology of art. Actionism]. *Bychkov V. Esteticheskaya aura*. Moscow, MBA, 577–681 (In Russ.).
- Evreinov N. (1909) *Vvedenie v monodramu* [Introduction to monodrama]. St. Petersburg, 35 p. (In Russ.).
- Khalizev V. E. (1986) *Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funkcionirovanie)* [Drama as a kind of literature (poetics, genesis, functioning)]. Moscow State University, 260 p. (In Russ.).
- Kozhina M. A. (2022) Strategii kommunikacii avtora, teksta i chitatelja v sovremennoj dramaturgii [Communication strategies of the author, text and reader in modern dramaturgy]. *Kommunikativnye issledovaniya*, 2, 345–357 (In Russ.).
- Lavlinskij S. P. (2010) «Vvedenie v monodramu» Nikolaya Evreina v kontekste novejshej russkoj dramaturgii (K postanovke problemy) [“Introduction to Monodrama” by Nikolai Evreinov in the context of the latest Russian dramaturgy (To the statement of

the problem)]. *SHkola teoreticheskoy poetiki: sb. nauch. tr. k 70-letiyu Natana Davidovicha Tamarchenko*. Moscow: Intrada, 224–233 (In Russ.).

Pavlov A. M. (2015) Krizis soznaniya i specifika dramaticheskoy katastrofy v monodrame [The crisis of consciousness and the specificity of dramatic catastrophe in monodrama]. *SibSkript*, 4-4 (64), 166–171 (In Russ.).

Pavlov A. M. (2018) Osobennosti sub"ektnoj struktury monodramy i pozitsiya chitatelya / zritelya [Features of the subject structure of monodrama and the position of the reader / viewer]. *Novyj filologicheskij vestnik*, 1 (44), 28–38 (In Russ.).

Pavlov A. M. (2012) Sobytie rasskazyvaniya v sovremennoj otechestvennoj monodrame (na materiale p'esy E. Isaevoy «Pro moyu mamu i pro menya») [The event of telling in modern Russian monodrama (on the material of E. Isaeva's play "About my mom and about me")]. *SibSkript*, 3, 197–202 (In Russ.).

Tamarchenko N. D. (2004) Prostranstvo-vremya dramaticheskogo sobytiya i pozitsiya zritelya [Space-time dramatic event and the position of the viewer]. *Teoriya literatury: V 2 t.*, vol. 1. Moscow: Academia Publishing Center, 513 p. (In Russ.).

Информация об авторе

А.-М. И. Апостолова – магистрант Российского государственного гуманитарного университета.

Научный руководитель

Ю. В. Доманский – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Anna-Maria I. Apostolova – Master's student at the Russian State University for the Humanities.

Scientific director

Yuri V. Domanskii – Ph.D. in Literature, professor, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 09.03.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 09.03.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 34–40.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 34–40.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-34-40

МОНОПЬЕСА «ЛЁХА...» ЮЛИИ ПОСПЕЛОВОЙ: К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ЗАГЛАВИЯ В АКТУАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Юрий Викторович Доманский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Аннотация. В статье рассматривается заглавие монопьесы Юлии Поспеловой «ЛЁХА...». Декларируется уникальность роли заглавия в драматургическом роде литературы, что связано с направленностью драмы на сценическое воплощение и со структурой драматургического текста. Показывается, как текстом пьесы разрушается казалось бы очевидное ожидание, сформированное системой заглавия и подзаголовка, – тот, чьё имя вынесено в название пьесы Поспеловой, не является в ней ни носителем речи, ни главным действующим лицом, выступая персонажем и внесценическим, и второстепенным относительно других внесценических персонажей пьесы. Да и дано заглавие графически весьма нетривиально – в кавычках и с многоточием в конце, то есть как цитируемая реплика. Рассматриваются все случаи лексической экспликации заглавия в текст пьесы, на основе чего выявляется совершенно особая семантика данного заглавия в проекции на текст: заглавие с учётом его текстуальных манифестаций понимается в результате как чужое слово, принадлежащее персонажу, как цитата. В результате вынесенное в заглавие монопьесы Поспеловой слово фактически утрачивает свою привычную антропонимическую функцию, превращаясь в слово, которое наиболее релевантно транслирует состояние персонажей, их переживания; заглавие «ЛЁХА...», сохранив свою функцию свёрнутого текста, обрело смыслы гораздо более глубокие, чем можно было предполагать на основе его антропонимической сущности. Таким образом, применительно к рассматриваемому тексту обманутое ожидание выступило как приём. В итоге делается вывод об уникальной специфике заглавия в современной драматургии, где разрушение читательского и зрительского ожидания оказывается разрушением конструктивным, формирующим совершенно особые смыслы.

Ключевые слова: заглавие, монопьеса, актуальная драматургия, Юлия Поспелова, «ЛЁХА ...».

Для цитирования: Доманский Ю. В. Монопьеса «ЛЁХА...» Юлии Поспеловой: к вопросу о специфике заглавия в актуальной драматургии // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 34–40. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-34-40

Original article

MONO-PLAY “LYONA...” BY YULIA POSPELOVA: ON THE QUESTION OF THE SPECIFICITY OF THE TITLE IN CURRENT DRAMATURGY

Yuri V. Domanski

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Abstract. The article examines the title of Yulia Pospelova’s monoplay “LYONA...”. The unique role of the title in the dramatic genre of literature is declared, which is associated with the focus of the drama on stage embodiment and with the structure of the dramatic text. It is shown how the text of the play destroys the seemingly obvious expectation formed by the system of title and subtitle - the one whose name is included in the title of Pospelova’s play is neither the speaker in it nor the main character, acting as a character both off-stage and secondary in relation to others off-stage characters in the play. And the title is given graphically in a very non-trivial way - in quotation marks and with an ellipsis at the end, that is, as a quoted replica. All cases of lexical explication of the title into the text of the play are considered, on the basis of which a completely special semantics of this title in projection onto the text is revealed: the title, taking into account its textual manifestations, is understood as a result as someone else’s word belonging to the character, as a quotation. As a result, the word included in the title of Pospelova’s monoplay actually loses its usual anthroponymic function, turning into a word that most relevantly conveys the state of the characters and their experiences; the title “LYONA...”, while retaining its function as a condensed text, acquired meanings much deeper than could be expected based on its anthroponymic essence. Thus, in relation to the text under consideration, disappointed expectation acted as a technique. As a result, a conclusion is made about the unique specificity of the title in modern drama, where the destruction of reader and spectator expectations turns out to be constructive destruction, forming completely special meanings.

Key words: title, monopoly, current drama, Yulia Pospelova, “LYОНА...”.

For citation: Domanskii Y. V. (2024) Mono-play “LYОНА...” By Yulia Pospelova: on the question of the specificity of the title in current dramaturgy. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 34–40. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-34-40

Заглавие стихотворной монопьесы (именно так – монопьеса – обозначена она в подзаголовке) Юлии Пospelовой «ЛЁХА...», как и любое заглавие художественного текста, «акцентирует основные смыслы текста, направляя и корректируя его понимание» (Веселова 1998: 6); однако, будучи заглавием-антропонимом, «являет одновременно смысл и персонажа, и текста» (Веселова 1998: 7), «именует одновременно и элемент, и целое», при этом являя собой «вариант метонимического переноса» (Фоменко, Минько: 2014: 146). Кроме того, «имя персонажа, вынесенное в заглавие, наиболее явно реализует именную (в онтологическом значении термина) функцию заглавия» (Веселова 1998: 7), само же имя в художественной литературе «всегда мотивировано, то есть не случайно» (Фоменко, Минько: 2014: 147; см. также: Виноградова 2001).

Между тем нельзя забывать о родовой принадлежности произведения, с которым мы имеем дело, и тут важно ответить на вопрос, обладает ли заглавие драмы вообще какой-либо родовой уникальностью? Представляется, что уникальность эта – в направленности драмы на грядущую театрализацию, то есть название пьесы станет названием спектакля, появится не только перед драматургическим текстом, но и на афише, в программке. Следовательно, заглавие драматургического текста изначально направлено на то, что будет именоваться и спектакль по этой драме, станет и его «доминантой смысла» (Выготский 1987: 152). Таким образом, при переходе на другой вид текста меняется прагматическая функция заглавия, вместе с этим меняется и функция смыслообразующая, что должно учитываться и при обращении к заглавию драмы как произведения литературы – должен учитываться *театральный потенциал* заглавия пьесы. И заглавие монопьесы Пospelовой отнюдь не будет исключением уже потому, что это произведение активно востребовано современным театром (назовём спектакли в МХТ имени А.П. Чехова (режиссёр Данил Чашин), в санкт-петербургском театре «Суббота» (режиссёр Андрей Сидельников), в ярославском Театре имени Фёдора Волкова (режиссёр Ольга Торопова)).

Надо заметить и то, что особым образом применительно к драматургии функционирует заглавие-антропоним: учитывая специфику драматургического текста, заглавие-антропоним непременно должно указывать на какое-либо *действующее* лицо, и скорее всего это *главное действующее* лицо (примеров такого рода в драматургии множество: «Царь Эдип», «Ричард III», «Сид», «Тартюф», «Борис Годунов», «Пер Гюнт», «Иванов», «Дядя Ваня», «Иван Васильевич», «Любовь Яровая», «Таня...»); следовательно, этому лицу при театрализации, на сцене будет уделено больше времени и внимания, чем остальным, ведь спектакль будет о нём с точки зрения его самого и с точек зрения других. Таким образом, заглавие-антропоним в драме имеет свои особенности в сравнении с другими литературными родами, особенности, обусловленные как направленностью драмы на театрализацию, так и особенностями драматургического текста.

Интерпретация заглавия может вестись по двум векторам, во многом противоположным друг другу, но в итоге друг друга взаимодополняющим: первый вектор – заглавие и внетекстовый ряд, второй – заглавие и текст (см.: Веселова 1998). В соотношении с внетекстовым рядом заглавие «ЛЁХА...» формирует предполагаемое любым заглавием-антропонимом ожидание – во главе угла будет персонаж, именем которого назван текст, буквально – *заглавный* персонаж; это особенно актуально с учётом того, что перед нами драматургический текст. Данное ожидание усиливается и конкретизируется подзаголовком – «монопьеса»: здесь формируется жанровое ожидание, сводимое к тому, что дальнейший текст будет представлять из себя то, что традиционно принято было называть монодрамой (о монодраме см.: Агеева 2013; Агеева 2015; Агеева 2016; Агеева 2023; Журчева 2015; Монхбат 2020; Павлов 2015; Павлов 2018); современные же драматурги редко используют термин «монодрама», предпочитая ему определение «монопьеса» (см.: Агеева, Рощина 2019: 177); Юлия Пospelова, как видим, не исключение¹. Жанровое ожидание от монодрамы было сформулировано ещё Николаем Евреиновым: монодрама, «стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» (Евреинов 1909: 8); остальных же «участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее “Я” субъекта действия» (Евреинов 1909: 25). Ориентируясь на Евреинова, но с учётом нынешнего состояния дел, современные исследователи дают монодраме в новейшей литературе следующее определение: «...миметическое изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентация его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания» (Агеева, Рощина 2019: 178), при этом «когда-то случившееся не столько описывается героем, сколько

¹ Понятия монодрама и монопьеса мы будем использовать как синонимы.

переосмысливается и / или проживается – переживается – разыгрывается в сценическом пространстве в настоящем» (Агеева, Рощина 2019: 179), объектом же изображения в монодраме «становится персонаж, рефлексизирующий по поводу своего мышления и восприятия и / или конкретных критических или значимых ситуаций» (Агеева, Рощина 2019: 178).

Итак, ожидание от системы заглавие-подзаголовков в пьесе Пospelовой, ожидание, сформированное данными сильными позициями в проекции на внетекстовой ряд, представляется довольно-таки тривиальным: нас ожидает монолог о себе и о мире персонажа, именем которого пьеса названа, ведь обычно «имена героя / героев, стоящие в заглавии, появляются с первых же страниц повествования, потому что это и есть повествование об этом / этих героях» (Фоменко, Минько: 2014: 147). Данное наблюдение, сделанное применительно к эпосу, без труда проецируется и на драматургический род литературы, в котором имя из заглавия в тексте станет именем, как было уже сказано, *главного действующего* лица, а в монодраме ещё и главного (чаще всего) носителя речи.

Однако с текстом монопьесы Пospelовой всё совсем не так просто и очевидно: уже даже по внетекстовому вектору заглавие «ЛЁХА...» привлекает своей необычностью. Дело в том, что оно дано графически весьма нетривиально – в кавычках и с многоточием в конце, то есть как цитируемая реплика; во всяком случае, именно так могут быть поняты кавычки с учётом знания читателя о родовой природе текста, который предваряется данным заглавием.

Более того – прогнозируемое ожидание нарушается уже следующей за подзаголовком позицией текста. В большинстве драм это место занято списком действующих лиц. В монопьесах такая позиция по понятным причинам либо отсутствует, либо сводится к одной-единственной номинации. В монопьесе Пospelовой данная сильная позиция состоит из нескольких номинаций, что само по себе существенно редуцирует предшествующее подзаголовочное указание «монопьеса». Правда, список действующих лиц дан графически несколько необычно – в оформлении данной позиции участвуют скобки, к тому же все именованья даны с маленьких букв (впрочем, и во всём остальном тексте пьесы заглавные буквы отсутствуют совсем):

действующие лица:
я
(дед
любовь ивановна кузнецова
дочечка-людочка
витюша)

Уже здесь со всей очевидностью заметна конфронтация со сформированной системой заглавия и подзаголовка ожиданием: тут не только само наличие данного списка в произведении, которое обозначено как монопьеса, не только странная графика (скобки, строчные буквы там, где должны быть заглавные), а и, например, отсутствие в списке антропонима, коим вся пьеса озаглавлена. Выходит, никакого «Лёхи» в системе действующих лиц не предвидится? При этом само понятие «действующие» применительно к перечисленным в списке персонажам выглядит в проекции на текст фактически ложным, поскольку сама монопьеса «ЛЁХА...», как и положено монопьесе, являет собой монолог – монолог того, а точнее, той, что номинируется в списке действующих лиц, как «я»; и это «я» тоже совсем не Лёха. Но и просто сказать, что перед нами чистый монолог героя будет не совсем верно; в этой связи критиком применительно к пьесе «ЛЁХА...» замечено следующее: «Форма монолога героя – это только первое впечатление. <...> Ближе к финалу выясняется, что рассказчик – внучка, хотя герой [имеется в виду дед рассказчицы – Ю. Д.] всё время обращается к своему сыну, это он Лёха. Дед давно умер», внучка же, «неназванная, в этом спектакле – свидетель и медиум. Это её сознание переложило монологи пожилого деда на речитативный современный рэп. Так что мы видим и слышим одновременно и деда, и внучку, и прошлое, и современность, вернее, как живёт это прошлое в современном нам сознании, слушаем эту историю и вспоминаем свои, о своих дедушках и бабушках <...>. ...эта история, рассказанная линейно, как бы монолог одного персонажа, на самом деле рассказывает сложную, многоперсонажную историю, охватывающую жизнь нескольких поколений одной семьи» (Купченко 2020)².

Так что же получается с проекцией заглавия «ЛЁХА...» на сам текст пьесы? Слово, вынесенное в заглавие, встречается в тексте четыре раза в трёх местах: два раза в двух местах в первой части (пьеса поделена на девять пронумерованных частей) и два раза в одном месте в части последней, девятой. И

² Обратим тут внимание на то, что монопьеса «Лёха» визуально выглядит как стихотворная – текст сегментирован «в столбик»; критиком отмечается и то, что текст, написанный «эпическим трёхсложником» (справедливости ради добавим от себя – крайне вольным, уходящим зачастую в более свободные формы), являет собой «речитативный современный рэп», в основе которого «ритмизованная форма», имеющая «что-то по-настоящему древнее, мифологическое, из истории героев и богов, волшебных путешествий, испытаний» (Купченко 2020).

во всех случаях слово «Лёха» (а точнее – «лёха»); напомним, что в пьесе Пospelовой заглавные буквы отсутствуют не только в списке действующих лиц, но и во всём остальном тексте, и экспликация заглавия в тексте не исключение) располагается в прямой речи деда, которая в свою очередь находится в прямой речи первичного субъекта – внучки. Слово «лёха» впервые (если не считать заглавия) возникает почти в самом начале, в первой части, возникает ещё до эксплицированного появления в тексте Любви Ивановны («любви ивановны») – поздней любви деда, но с очевидным, как выяснится вскоре, её «участием»:

мой дед выпросил у моего отца синие таблетки,
он так сказал отцу: «лёха, она любовь всей моей жизни»,
да, так и сказал мой дед моему отцу.

Следом слово «лёха» появляется в самом финале первой части – уже с эксплицированной Любовью Ивановной; первая часть словом «лёха» завершается, речь же идёт, как и везде, о деде:

любовь ивановна называла его козлом и мудаком,
любовь ивановна выбрасывала его гвоздики в закрытое окно,
но когда мой дед заводил патефон
производства ленинградского граммофонного завода,
кажется, тридцать пятого или тридцать шестого года
и по его пыльной холостяцкой комнате разливался волшебный голос
вячеслава добрынина,
а любовь ивановна, выпив рюмочку, вставала из-за стола...
мой дед говорил, вытирая платком запотевшую лысину,
он говорил: «лёха...»

И наконец слово «лёха» дважды повторяется в самом финале девятой части и всей пьесы, речь вновь идёт о словах, сказанных дедом:

а потом он умер.
за несколько дней до смерти, поздно ночью
он позвонил моему отцу и сказал: «лёха...»,
он сказал «лёха...» и повесил трубку

Как видим, ни внучку, от лица которой ведётся рассказ, ни деда, о котором весь этот рассказ и речь которого по ходу пьесы часто цитируется внучкой, не зовут именем, которым монопеса Пospelовой названа; то есть Лёха тут – это не носитель речи (субъект высказывания), не центральный персонаж (объект высказывания); Лёха – сын деда и отец внучки; о нём сведений в тексте существенно меньше, чем о многих других: в начале пьесы мы узнаём, что он дал своему отцу синие таблетки; в конце – что ему за несколько дней до смерти позвонил отец; и в середине – в начале пятой части – в скобках (буквально в скобках) указывается: «(мой отец отлично играет в футбол)».

Обратим внимание и на важный метатекстуальный факт: «Как сказала в интервью сама драматург, каждый раз, когда герой в пьесе... произносит обращение “Лёха!” – это означает любовь» (Купченко 2020). Впрочем, и с учётом этого факта, и без него очевидно, что предпонимание, сформированное системой заглавия-антропонима и жанрового подзаголовка в соотношении с внетекстовым рядом, оказалось ошибочным, заметим – интенционально ошибочным: полагаем, автор намеренно поставил заглавием монопесы антропоним и тем самым сформировал кажущееся очевидным в таком случае предпонимание, чтобы дальнейшим текстом разрушить читательское (а при постановке – и зрительское) ожидание.

Между тем о том, каким образом заглавие будет проецироваться на текст, нас предупреждало уже графическое оформление его – кавычки и многоточие, указывающие на потенциальную цитатность данного слова относительно вектора осмысления «заглавие – текст». Сместем предположить, что заглавие пьесы Пospelовой следовало бы графически отображать (а книжная версия текста нам неизвестна) в согласии с остальным текстом, то есть писать маленькими буквами: «лёха...»³.

Само же по себе это заглавие с учётом его текстуальных манифестаций понимается в результате как цитата, но не из какого-то другого текста, а из самого текста пьесы; буквально, автоцитата. Однако, конечно же, не совсем «авто», ведь автор, озаглавливая свою монопесу, цитирует не себя; а своего персонажа. Тем уместнее выглядит оформление заглавия – в кавычках, с многоточием, одинаковыми по высоте буквами. И цитата эта, если попытаться её атрибутировать, имеет двух авторов: первичного – деда, и вторичного (медиатора, транслятора) – внучку. Внучка воспроизводит чужую речь, во всех случаях оформляя её

³ В сетевом тексте, коим пользуемся мы, заглавие дано так, как мы его приводим по ходу статьи: «ЛЁХА...» (URL: <https://mcc.media/media/files/5274b26c912411e5a61d9c8e99086854-pospelova.pdf>); заметим, что и в этом случае буквы одинаковы по высоте.

введение соответствующими словами: «он так сказал отцу», «он говорил», «он позвонил моему отцу и сказал», «он сказал». Данное оформление будет работать и в письменном тексте, и в тексте устном – при театрализации монопьесы. Впрочем, последнее актуальным театром может редуцироваться: «ЛЁХА...» ставится зачастую не как моноспектакль, где на сцене есть только внучка, а с привлечением и других персонажей⁴; и авторский посыл к тому есть очевидный – список действующих лиц в начале, та позиция, которая, как уже было сказано выше, противоречит позиции, предшествующей ей – жанровому подзаголовку «монопьеса»; в результате система подзаголовка и списка действующих лиц, являясь у Пospelовой нарочитым драматургическим оксюмороном, тем не менее выступает и поводом к вариативности, предлагая потенциальному постановщику право выбора вида спектакля; проще говоря, постановщик может выбрать, будет ли на сцене только одна внучка или же появятся все те, кто указан в списке действующих лиц в скобках (дед, любовь ивановна кузнецова, дочечка-любочка, витюша). Однако как бы там ни было, а Лёхи в списке действующих нет. Следовательно, Лёха (тот, чьё имя в заглавии) ни в одном из вариантов на сцене, если следовать тексту, появиться не должен. И это при том, что все случаи, когда в пьесе звучит заглавие, направлены в изначальном виде своём (в устах деда) на него, на Лёху – сына деда, отца внучки (впрочем, внучка, транслирующая эти реплики, некогда была, по всей видимости, их реципиентом, хотя и не была адресатом; а, возможно, и слышала рассказы о них от отца, не слыша «вживую» от деда). Однако все эти реплики относительно времени действия пьесы в прошлом, и транслируются первичным субъектом (внучкой) они (буквально – цитируются), как реплики из прошлого, хотя внесценический отец «сейчас» существует, на что указывает глагол настоящего времени в тех фактически единственных сведениях, которые нам даются о Лёхе: «(мой отец отлично играет в футбол)».

Т. Купченко заметила, что «самым главным героем пьес Пospelовой является окружающий мир во всех его природных, божественных, исторических, социальных аспектах, мир как пространство, в котором мы живем, как время, как та единственная, но очень сложная многоаспектная среда, которая дана нам для бесконечного осмысления» (Купченко 2020). Как представляется, это наблюдение современного критика может подтвердить и нарочито нетривиальная графическая организация заглавия пьесы в системе с его проекциями на внетекстовую относительно пьесы реальность и на сам текст, а также в системе заглавия с другими сильными позициями – подзаголовком и списком действующих лиц.

Итак, если как-то обобщить, то получается, что заглавие пьесы Пospelовой предполагает вполне определённое предпонимание, которое разрушается текстом, формирующим через это разрушение совершенно новую семантику, где «лёха», фактически утрачивая сугубо антропонимические значения, превращается в слово, наиболее релевантно транслирующее состояние персонажей, их эмоции. Такая конструктивная деконструкция (в широком, разумеется, смысле) оказывается способной свёрнуто воплотить и последнюю позднюю любовь деда (как первичного речевого источника заглавия-цитаты), и трогательную память о деде внучки (как транслятора прямой речи деда в настоящем времени пьесы). А то, что лексически слово «Лёха» не соответствует такого рода семантике, ещё более, как это ни странно, усиливает названные выше смыслы; сила их – в числе прочего в редукции предпонимания, возникшего до знакомства с пьесой от её заглавия. Согласно авторскому намерению, в сильной позиции должно было быть что-то, что кажется очевидным, но при развёртывании в текст оказывается совсем не тем, чем кажется. В этом специфика заглавия монопьесы Пospelовой в его проекции на текст; и в обратной проекции – в проекции текста на заглавие – получается, что заглавие «ЛЁХА...» сохранило свою функцию свёрнутого текста, только смыслы у него оказались гораздо глубже, чем можно было предполагать, глядя на его антропонимическую сущность. Следовательно, обманутое ожидание в монопьесе «ЛЁХА...» выступает как приём.

Думается, что сделанные выводы о смысловой нетривиальности заглавия и других сильных позиций в пьесе Юлии Пospelовой «ЛЁХА...» могут быть так или иначе спроецированы и на сильные позиции (заглавие, разумеется, в их числе) других пьес современных авторов, что позволит в будущем говорить об особой специфике функционирования этих позиций в актуальной драматургии, где среди прочих тенденций можно выделить приём создания ложного предпонимания, формируемого заглавием, а в результате разрушение текстом читательского ожидания и разрушение спектаклем ожидания зрительского. Но это не разрушение ради разрушения; это разрушение – конструктивное по сути своей, разрушение созидательное, формирующее смыслы, которые совершенно не предполагались проекцией заглавия на внетекстовой ряд, однако возникли в процессе развёртывания заглавия в идущий следом за ним текст.

Список источников

Агеева Н. А. Наррация и анарративность в монодраме Я. Пулинович «Наташина мечта» // Научный диалог. 2015. № 12(48). С. 151–160.

Агеева Н. А. Перформативная дискурсия в монодрамах Е. Гришкова // Филология: научные исследования. 2023. № 7. С. 21–29.

⁴ Так, в упомянутых выше постановках МХТ и «Субботы» зрителю предложены отнюдь не моноспектакли.

Агеева Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». 2013. №6(16). С. 167–175.

Агеева Н. А. Специфика дискурса монодрамы // Сибирский филологический журнал. 2016. № 1. С. 116–124.

Агеева Н., Рощина О. Монодрама // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 175–181.

Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998.

Виноградова Н. В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология. Дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.

Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Педагогика. 1987. 345 с.

Евреин Н. Н. Введение в монодраму : Реф., прочит. в Москве в Лит.-худож. кружке 16 дек. 1908 г., в С.-Петербурге в Театр. клубе 21 февр. и в Драм. театре В. Ф. Комиссаржевской, 4 марта 1909 г. Санкт-Петербург: Н. И. Бутковская, 1909. [2], 30 с.

Журчева Е. В. Монодрамы Вадима Леванова и ситуация наррации // Вестник СамГУ. 2015, № 11(133). С. 133–138.

Купченко Т. Юлия Пospelова. Пишем «Лёха» – читаем «любовь» // Современная драматургия, 2020, № 4, октябрь–декабрь. URL: https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-4/8803

Монхбат И. Наблюдатель в монодраме В. Леванова «Смерть Фирса» // Гуманитарный акцент. 2020. № 1. С. 19–22.

Павлов А. М. Кризис сознания и специфика драматической катастрофы в монодраме // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015; № 4-4. 166–171.

Павлов А. М. Особенности субъектной структуры монодрамы и позиция читателя / зрителя // Новый филологический вестник. 2018. № 1(144). С. 28–37.

Фоменко И. В., Минько О. Н. Заглавие-антропоним и система имён (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Известия ВГПУ, № 4(265), 2014. С. 146–149.

References

Ageeva N. A. (2015) Narratsiya i anarrativnost' v monodrame YA. Pulinovich «Natashina mechta» [Narration and anarrativity in the monodrama by J. Pulinovich “Natasha’s Dream”]. *Nauchnyy dialog*, 12(48), 151–160 (In Russ.).

Ageeva N. A. (2023) Performativnaya diskursiya v monodramakh Ye. Grishkovtisa [Performative discourse in the monodramas of E. Grishkovtisa]. *Filologiya: nauchnyye issledovaniya*, 7, 21–29 (In Russ.).

Ageeva N. A. (2013) Poetika sovremennoy otechestvennoy monodramy [Poetics of modern domestic monodrama]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 6(16), 167–175. (In Russ.)

Ageeva N. A. (2016) Spetsifika diskursa monodramy [Specificity of monodrama discourse]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 1, 116–124 (In Russ.).

Ageyeva N., Roshchina O. (2019) Monodrama [Monodrama]. *Ekspertimetal'nyy slovar' noveyshey dramaturgii*. Siedlce, 175–181. (In Russ.).

Fomenko I. V., Min'ko O. N. (2014) Zaglaviye-antropnim i sistema imon (na materiale romana M. Bulgakova «Master i Margarita») [Title-anthroponym and name system (based on M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”)]. *Izvestiya VGPU*, 4(265), 146–149 (In Russ.).

Kupchenko T. (2020) Yuliya Pospelova. Pishem «Lokha» – chitayem «lyubov'» [Yulia Pospelova. We write “Lyokha” – we read “love”]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 4, oktyabr'–dekabr'. URL: https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-4/8803 (In Russ.).

Monkhat I. (2020) Nablyudatel' v monodrame V. Levanova «Smert' Firsa» [Observer in V. Levanov’s monodrama “The Death of Firs”]. *Gumanitarnyy akcent*, 1, 19–22. (In Russ.).

Pavlov A. M. (2015) Krizis soznaniya i spetsifika dramaticheskoy katastrofy v monodrame [Crisis of consciousness and the specificity of dramatic catastrophe in monodrama]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 4-4, 166–171 (In Russ.).

Pavlov A. M. (2018) Osobennosti sub'yektnoy struktury monodramy i pozitsiya chitatelya / zritelya [Features of the subjective structure of monodrama and the position of the reader / viewer]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 1(144), 28–37. (In Russ.)

Veselova N. A. (1998) *Zaglaviye literaturno-khudozhestvennogo teksta: ontologiya i poetika. Avtoreferat diss. ... kand. filol. nauk* [Title of a literary and artistic text: ontology and poetics. Abstract of dissertation. ...cand. philol. sci.]. Tver'. (In Russ.).

Vinogradova N. V. (2001) *Imya personazha v khudozhestvennom tekste: funktsional'no-semanticheskaya tipologiya. Diss. ... kand. filol. nauk* [The name of the character in a literary text: functional-semantic typology. Diss. ...cand. philol. sci.]. Tver'. (In Russ.).

Vygotskiy L. S. (1987) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow, Pedagogika. 345 p. (In Russ.).

Yevreinov N. N. (1909) *Vvedeniye v monodramu : Ref., prohit. v Moskve v Lit.-khudozh. krughke 16 dek. 1908 g., v S.-Peterburge v Teatr. klube 21 fevr. i v Dram. teatre V. F. Komissarzhevskoy, 4 marta 1909 g.* [Introduction to monodrama: Ref., read. in Moscow in Literary Arts. mug 16 Dec. 1908, in St. Petersburg at the Theater. club 21 Feb. and in Dram. Theater V.F. Komissarzhevskaya, March 4, 1909]. Sankt-Peterburg: N. I. Butkovskaya, 30 p. (In Russ.).

Zhurcheva E. V. (2015) Monodramy Vadima Levanova i situatsiya narratsii [Monodramas of Vadim Levanov and the situation of narration]. *Vestnik SamGU*, 11(133), 133–138. (In Russ.).

Информация об авторе

Ю. В. Доманский – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Yuri V. Domanskii – Ph.D. in Literature, professor, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 26.01.2024; одобрена после рецензирования 31.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 26.01.2024; approved after reviewing 31.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 41–49.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 41–49.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 82-2
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-41-49

МАЛЕНЬКИЙ БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. КОНТЕКСТЫ И ИНТЕРТЕКСТЫ «ЖЕЛЕЗНОГО ВСАДНИКА» АЛЕКСЕЯ ЖИТКОВСКОГО

Артем Николаевич Зорин

Саратовский национальный исследовательский государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратов, Россия, ORCID: 0000-0002-2342-4039, art-zorin@yandex.ru

Аннотация. Анализ современного драматургического текста предполагает деконструкцию заложенных в нем интертекстуальных отсылов, определенных ситуацией тотальной игры со смыслами эстетических моделей и социокультурных парадигм предшествующих эпох. Пьесы постсоветских драматургов все больше анализируются с позиций пост- или метамодернизма – при этом особо маркируется повышенная значимость реконструкции интертекстуальных связей авторских высказываний и их интерпретаций в целостном художественном контексте. Пьеса Алексея Житковского «Железный всадник» (2022) актуализирует варианты петербургского текста русской литературы, соотносясь как с самими «Медным всадником», так и с традицией игровых отношений с пушкинской поэтикой в русской литературе XX века. Одноактная «история одной тренировки» в стиле карате сётокан у Житковского проассоциирована с различными уровнями культурной мифологии. Сюжетные модели выстроены вокруг древнегреческого мифа о Кадме – который после победы над священным драконом должен сам превратиться в дракона – с активизацией в читательском сознании инверсий этой истории в восточном фольклоре (вьетнамская сказка о драконе), в философских притчах буддизма («если встретишь Будду, убей его»), в идеологии восточных единоборств. На диалоговом уровне ироническая интонация в обращении к восточной тематике актуализирует стилистические поиски прозы В. Пелевина и В. Сорокина, уходящие корнями в пушкинские аллюзии поэтики обэриутов. В конечном счете инициационный сюжет пьесы обнаруживает прямую перекличку с поэтикой рыцарского романа – аллюзийно воспроизводя эпизод победы Парцивала над Красным Итером («Парциваль» В. фон Эшенбаха), кардинально меняющий статус главного героя. Использование глубокой мифопоэтичности позволяет драматургу рельефно обозначить широкую социокультурную проблематику перемен общественного сознания и позиционирования мужского начала в обществе 2020-х годов.

Ключевые слова: современная драматургия, русская драматургия, «Железный всадник», А. Житковский, интертекстуальность в литературе.

Благодарности: Автор выражает признательность участникам семинара «Опыты “медленного чтения” русских художественных текстов рубежа XX- XXI веков» (НИУ СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 26 октября 2023 г.) А. Савельевой и М. Верёвину за ценные советы и уточнения при обсуждении материалов статьи.

Для цитирования: Зорин А. Н. Маленький большой человек. Контексты и интертексты «Железного всадника» Алексея Житковского // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 41–49. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-41-49

Original article

LITTLE BIG MAN. CONTEXTS AND INTERTEXTS OF *THE IRON HORSEMAN* BY ALEXEY ZHITKOVSKY

Artem N. Zorin

Saratov State University, Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia, ORCID: 0000-0002-2342-4039, art-zorin@yandex.ru

Abstract. The analysis of a contemporary dramatic text involves deconstructing the intertextual references embedded within it, which are defined by a situation of total play with the meanings of aesthetic models and sociocultural paradigms of preceding eras. Plays by post-Soviet playwrights are increasingly analyzed from the perspectives of post- or metamodernism. In this context, the importance

of reconstructing the intertextual connections of authorial statements and their interpretations within a cohesive artistic context is particularly emphasized. Alexey Zhitkovsky's play *The Iron Horseman* (2022) actualizes variants of the Petersburg text of Russian literature, while being correlated with both *The Bronze Horseman* itself and the tradition of playful relations of Pushkin's poetics in Russian literature of the 20th century. Zhitkovsky's one-act "story of one training session" in the style of Shotokan karate is associated with various levels of cultural mythology. The plot models are built around the ancient Greek myth of Cadmus, who, after defeating the sacred dragon, must himself transform into a dragon, with activations in the reader's consciousness of inversions of this story in Eastern folklore (the Vietnamese tale of the dragon), in Buddhist philosophical parables ("if you meet the Buddha on the road, kill him"), and in the ideology of Eastern martial arts. At the dialogic level, the ironic tone in addressing Eastern themes actualizes the stylistic explorations of the prose of V. Pelevin and V. Sorokin, which are rooted in Pushkinian allusions and the poetics of the Oberius. Ultimately, the initiatory plot of the play reveals a direct dialogue with the poetics of chivalric romance by allusively reproducing the episode of Parzival's victory over the Red Knight (Wolfram von Eschenbach's *Parzival*), which fundamentally changes the status of the main character. The use of deep mythopoetic significance allows the playwright to prominently mark the broad sociocultural issues of changes in public consciousness and the positioning of the masculine principle in society in the 2020s.

Key words: modern drama, Russian drama, "The Iron Horseman", Alexey Zhitkovsky, intertextuality in literature.

Acknowledgments: The author expresses gratitude to the participants of the seminar "Experiences of "slow reading" of Russian literary texts at the turn of the 20th and 21st centuries" (National Research University SSU named after N.G. Chernyshevsky, October 26, 2023) A. Savelyeva and M. Verevin for valuable advice and clarifications when discussing the materials of the article.

For citation: Zorin A. N. (2024) Little big man. Contexts and intertexts of *The Iron Horseman* by Alexey Zhitkovsky. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 41–49. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-41-49

Современная отечественная драматургия включает читателя / зрителя в тотальную игру со смыслами предшествующей традиции, чаще всего с каноническим сводом произведений или в перспективе живой театральной ситуации, когда инкорпорирование метатеатральных элементов в структуру художественного текста «становится не просто межродовой и межвидовой перекодировкой, а и интерпретацией текстов-источников, <...> позволяющей автору изложить свой взгляд на драму и на театр» (Доманский, 2023: 101). Это неизбежная дань литературоцентризму и устойчивости драматургической преемственности, опирающейся на прорывные достижения классики – от Пушкина до Чехова. Пьесы постсоветских драматургов все больше анализируются с позиций пост- или метамодернизма – при этом особо маркируется роль реконструкции интертекстуальных связей авторских высказываний и их интерпретаций в целостном художественном контексте (см.: Гончарова-Грабовская 2021). Так, оценки пьесы Алексея Слаповского «Мой вишневый садик» – одной из самых успешных среди текстов новой российской драмы на мировой сцене – намечают постепенное углубление ее анализа не только в проекциях открытых аллюзий с чеховской поэтикой, как, например, в статьях Н. Л. Вершининой (см.: Вершинина 2012) и Е. Н. Петуховой (Петухова 2018), но и с целостной традицией российской экзистенциальной драмы (см.: Меркушов 2023). Ситуация сложного культурного диалога все отчетливее проступает при попытке оценить трансформацию образа героя рубежа XX-XXI вв.¹

«Железный всадник» Алексея Житковского – пьеса 2022 года, обратившая на себя внимание исследователей на многих читках и лабораториях современной драматургии. Она соотносится с широким контекстом постсоветской ментальности российского общества XXI в., элементами современных социально-политических реалий и эстетических доминант.

Сюжет построен вокруг одной пробной тренировки по карате в спортивном зале, арендованном в школе. Однако простая встреча тренера и ученика от знакомства с базовыми принципами карате стиля сётокан (шокотан) постепенно перерастает в мировоззренческое столкновение и – далее в открытый поединок на татами.

Расставляемые на читках акценты (автору статьи удалось побывать на одной из них в высокопрофессиональном исполнении, о других также есть информация) раскрывают диалогический потенциал пьесы, но далеко не всегда учитывают специфический культурологический фон, скрытый в подтекстах уникального по своей природе драматического произведения.

Название «Железный всадник» напрямую ассоциируется с заглавием пушкинской поэмы и провоцирует на обнаружение интертекстов. Попытка реконструировать эти пласты нарратива заставляет подозревать, что игра носит тотальный характер – от открытого этического посыла она свободно уходит в пространство медитативной «игры в бисер», мимикрируя под «Чапаева и Пустоту» Виктора Пелевина – иконический постмодернистский метатекст 1990-х.

Интертекстуальность пьесы представлена на нескольких уровнях: художественная классика (собственно, «Медный всадник» и ассоциированные с ним петербургский текст русской литературы, а также дуэльный сюжет в отечественной классике – и далее в вестерне, дзидайгеки, гонконгском боевике); восточной философии в сочетании с кодексом карате и идеологией единоборств в целом, социокультурный

¹ Автор выражает признательность участникам руководимого им семинара «Опыты "медленного чтения" русских художественных текстов рубежа XX-XXI веков» А.С. Савельевой, М.М. Верёвину, Д.В. Муравьеву за ценные советы и наблюдения при обсуждении пьесы (НИУ СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 26 октября 2023 г.).

и публицистический контекст темы мужского начала в постсоветском и постиндустриальном обществе – от Виктора Пелевина до Чака Паланика (культовые «Чапаев и Пустота» и «Бойцовский клуб» такие же одноклассники-конкуренты, как «Утомленные солнцем» и «Криминальное чтиво»).

Само понятие «железный всадник» (киба-дачи) – оборонительная стойка каратиста на широко раздвинутых и полусогнутых ногах, позволяющая ощущать максимальную устойчивость и при этом создать большую амплитуду при движении корпусом. Именно эта стойка может служить источником «удара из пустоты» рукой – из кажущегося противнику неподвижного положения. В самом карате понятие «железный всадник» неоднозначно, помимо стойки оно означает также базовое ката – систему строгой последовательности движений; их четкая, усердная отработка и качество исполнения лежат в основе искусства начинающего каратиста и определяют в дальнейшем уровень его мастерства. А стойка киба-дачи настолько универсальна в восточных практиках, что задолго до появления карате она стала базовой в мастерстве артиста древнего индуистского театра кутияттам. Всё это открывает перспективы для оценки метатеатральной природы «Железного всадника».

Аллюзии на пушкинского «Медного всадника» возникают в пьесе опосредованно – человек примеряется к системе властных кодов мужского сообщества, которые должен усвоить и подчиниться им. Однако герой неопит нарушает это устойчивое равновесие, прерывает всецелие наставника как носителя высшего атрибута власти (в данном случае в этой роли выступает тренер с сертифицированным черным поясом). Его финальный жест рукой в тренировочном ударе подобен порыву Евгения в «Медном всаднике» погрозить кулаком статуе Петра Великого (что служит скрытой аллюзией на восстание декабристов (см.: Богданова 2017: 45-73) и воспроизводит ситуацию сыновьяго бунта против отца (см.: Перзекке 2010)). Жест обозначает пределы доминирования и переходит в жест/прием победителя-ученика в адрес побежденного учителя. Координатор системы в лице Владислава предстает уязвимым «маленьким человеком», так же страдающим от некоей карающей длани, как и Андрей из «Железного...», и Евгений из «Медного всадника», что было немыслимо для эстетики XIX века.

В «Железном всаднике» интертекст великой петербургской повести не предъявлен открыто, но растворен во всем образном строе – местами как напоминание о поэтике обэриутов и неообэриутов (подобно отмеченному Анной Герасимовой отношения Введенского к «Медному всаднику»: «представляется, что пушкинская поэма растворена в творчестве Введенского, как сахар в чашке чая» (Герасимова 2021: 733)). Заголовочный комплекс автоматически ассимилирует пьесу в пространстве петербургского текста, усиливая актуальные аллюзии в репрезентации образа власти. Опосредованное здесь может раскрываться через интертекст Хармса и Введенского, испытавших пушкинское влияние и инкорпорировавших абсурдизм элементов пушкинской эстетики в собственное творчество.

Пьеса заканчивается словом «яме», по-русски оно означает «закончили» или – «всё». Так и обэриуты любили завершать свои произведения словом «всё».

При всей кажущейся злободневности текста, он апеллирует сразу к нескольким эпохам отечественной истории, пытавшимся преодолеть регламентированные границы маскулинности². Карате (шире – любой «бойцовский клуб») в позднеперестроечных и советских реалиях, а также в «нулевые» (времени собирать камни) – часть сюжета о феодальной раздробленности и междоусобице, где зависимость от вассала от сюзерена носит тотальный характер, далее – о собирательстве земель вокруг великого княжьего престола.

Бытовой план пьесы скрывает широкий социально-исторический и культурный фон, который может быть реконструирован, это тем более важно, так как мир эпохи 2000-х осмыслен в современной гуманитарной науке далеко не столь подробно, как эстетика позднесоветского и сокрушенного советского проекта, захватившая отчасти и 90-е годы.

Необходимость проанализировать интертекстуальный абрис пьесы спровоцирована ее интерпретацией в рамках лаборатории «Видимоневидимо» в Саратовском театре драмы им. И.А. Слонова в 2023 году, где режиссеру Владимиру Кузнецову было недостаточно авторских указаний и простого следования логике сюжета. Он сочинил сцены детства и семейных бесед героев с отсылками к этике Достоевского, к библейским заповедям о подставленной левой щеке, непотворению злу насилием и добру с кулаками. Проартикулированные флэшбеки в детство центрального персонажа дополнили для зрителя 2023 г. мотивационные импульсы выбора героем вида спорта по законам «я в предлагаемых обстоятельствах» и прорисовали целостную этическую систему (правда, при таких акцентах автор должен был бы привести героя в секцию карате кёкусинкай – жесткого, предельно силового направления этого вида спорта, а не «внутреннего», предполагающего опору на духовные практики стиля сётокан). Однако уводили в сторону от аллюзий, заложенных в самой пьесе и рассчитанных на постановку в традициях нереалистического, а игрового театра. Восточный колорит, проступающий на уровне сюжета пьесы, намечает потенциальное

² В основе статьи – доклад, прочитанный на Международной научной конференции «Белые чтения» 20 октября 2023 г. в РГГУ. Вышедший после этого на экраны сериал «Слово пацана» Ж. Крыжовникова заставляет задуматься о более широком круге ассоциативных рядов в сюжетной канве «Железного всадника» – и о более широких пластах временных и мотивных переключек с рядом феноменов поздне- и постсоветской эпохи.

воздействие на смыслы текста иной символической театральной культуры – японской, в которой ритуальные движения и жесты столь же запрограммированы и выстроены, как система отработки последовательных движений ката в карате.

В принципе, система ката в карате могла бы быть достойным руководством для развития биомеханики актера. Впрочем, поскольку и китайские, и производные от них японские системы боевых искусств восходят к индийской йоге, то можно сказать, что затрагиваемая в пьесе проблематика требует от актера отношения к карате как к наследнику йоги, которой, как убедительно доказывается современными исследованиями, вслед за Н. В. Демидовым и Л. А. Сулержицким активно интересовались и практиковали ее принципы К. С. Станиславский³ и М. А. Чехов (см.: Черкасский 2011). «Чехов рассматривал излучение как один из важнейших приемов актерской психотехники» (Черкасский 2009: 286). Многочисленные свидетельства раскрывают системный подход и создателя метода к восточным практикам. Так, «К.С. Станиславский в марте 1912 г. проверяет на себе теорию йоги .<...> После спектакля «Провинциалка» по И.С. Тургеневу он отметил, что «благодаря общению с солнечным сплетением чувствовал себя хорошо – игралось» (Шахматова 2020: 60). А на лекциях ноября 1919 года для актеров МХТ он же констатировал: «Оказывается, тысячу лет тому назад они (йоги) искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир» (Радищева 1999: 60–61). «Йога подготовила синтезирующие открытия позднего Станиславского – концепцию неразрывности психофизиологического бытия человека, метод действенного анализа и этюдную технику, в которых система окончательно предстала как целостный подход к творчеству актера, обращенный ко всем сторонам его аппарата – сознанию, телу и духу» (Черкасский 2010: 270). Практика йоги позволила вывести методологию работы актера над собой и образом на качественно иной уровень, способный выражать глубочайшие мотивы психологии героя и в то же время добиваться полного самоконтроля в процессе исполнительства.

Обращение актеров к практике карате – более военизированной ветви боевых искусств, восходящей к йоге – демонстрирует и некий вектор развития индивидуального актерского мастерства в стремлении выйти на диалог с современником. У Станиславского, Демидова, Чехова в смутные пред- и постреволюционные годы – медитации и йога, у актера XXI века – карате и ката. Со слишком разным бэкграундом выходят творцы театра из жёсткого перестроечного времени. Сама расстановка исходных точек заставляет задуматься об истоках дегуманизации искусства в постсоветский период и оказывается едва ли не более масштабной, чем в постреволюционные времена. В данном случае речь идет об отечественном явлении, но проблему можно расширить, распространив вопрос на контраст гармонических поисков метода и трансгрессии постдрамы вообще. Например, в саратовской театральной среде значительное число ключевых артистов в 1990-е были тренерами по восточным единоборствам – это давало финансовую возможность выжить, и удержаться на плаву, добиться актерской самодисциплины в ситуации резкой смены ценностных ориентиров, не располагающих к жесткой самооценке, сохранить ощущение мужского начала. Это было проблематично – при нищенских зарплатах не только демонстрировать, но и обрести чувство уверенности и защищенности, выработать навыки отношений учителя-ученика, востребованные в театральной педагогике. Было бы любопытно провести исследование на эту тему – по социологии театра – о дополнительных компетенциях артистов, спровоцированных 90-и годами, и о влиянии единоборств на художественную среду в эту переломную эпоху.

НА ЗЕРКАЛО НЕЧА ПЕНЯТЬ

В качестве эпиграфа Житковский взял знакомую многим фразу: «Как полированная поверхность зеркала отражает всё, что находится перед ним, а тихая долина разносит малейший звук, так и изучающий каратэ должен освободить себя от эгоизма и злобы, стремясь адекватно реагировать на всё, с чем он может столкнуться. В этом смысл иероглифа „пустой“ / Гитин Фунакоси». Хотя этот текст цитируется во множестве интернет- и печатных источников, найти изначальный вариант представляется проблематичным. Текст эпиграфа отражает известный переход от первоначального обозначения традиционного японского единоборства каратэ-но, введенного в XVIII в. Сакугавой как дань традиции шаолиньской школы боевых искусств – китайская рука, – к другому равнозвучному иероглифу «кара» в значении «пустой» и упоминанием пути («до») – каратэ-до. В последние годы фраза возникает и в ряде научных статей (Брызгалов, Коротких Углов 2017: 53), но прямого цитирования и конкретных ссылок нет. Принципиально то, что в отечественной традиции развития каратэ она стала олицетворением философии этого стиля единоборств.

³ «Изучение основ древнеиндийского учения о человеке, начавшееся для Станиславского в тот самый 1911 год, когда система была объявлена официальным методом работы МХТ, оказалось не просто «очередным увлечением Константина Сергеевича». Оно вылилось в долгосрочное и оплодотворяющее воздействие йоги на поиски автора системы и его учеников. Многие поколения актеров при жизни Станиславского – и актеры Первой студии в 1910 годы, и певцы Оперной студии в 1920-е годы, и студийцы Оперно-драматической студии в 1930-е проходили через базовые упражнения системы, основанные на йоге. Многие поколения и после Станиславского, делая ежедневный туалет актера по системе, отдавали дань йогическим принципам, порой – благодаря советской цензурной политике в области искусства и культуры – даже не осознавая того». (Черкасский 2009, с. 300).

Стартовый мотив этой фразы «отзеркаливает» важнейший интертекст русской драмы – эпитафия к «Ревизору» Н. В. Гоголя. Вслед за классиком, автор «Железного всадника» заключает в эпитафии этическое начало и призыв к читателю/зрителю всмотреться в самого себя. При этом у российского читателя в восприятии понятия «пустой» возникает диссонанс на стыке восточного и западного менталитетов – зеркало «Ревизора» отражало пустоту Хлестакова как мнимую форму, лишённую подлинного духовного содержания, как дьявольскую способность персонажа принять любое обличье – и чтобы искушить, и чтобы уйти от наказания за преступления и грехи (Гоголь о контактах Хлестакова с чиновниками: «Они словно бы сами кладут ему все в рот и тем самым создают разговор»⁴). У Житковского эпитафия может восприниматься как стартовая точка к самопознанию Андрея – его не вполне осознанный выбор секции карате сам по себе нуждается в отрефлексированности и наполнении смыслом пути (до) в процессе пребывания под опекой мастера.

Стремление Фунакоси в 1935 г. освободить термин каратэ от упоминания китайских корней этого вида единоборства вполне отвечает политическому заказу на тотальную культурную суверенность, при этом кристаллизует крайнее понимание уникальной формы развития боевого искусства в рамках национального менталитета. Заложённая Фунакоси возможность адепту стиля «впустить в себя» пустоту предполагает путь личности к адекватной оценке мира и движение навстречу открытиям – и духовного порядка, и для экспансии вовне.

Вторая часть эпитафии явно отсылает к названию, как уже ранее упоминалось, одного из главных текстов русской литературы 1990-х – «Чапаев и Пустоте» Виктора Пелевина. Структура пьесы подчеркнута соотносится с диалоговой формой этого романа, где все разворачивается вокруг новых ролевых моделей и типов героев на фоне рассуждений, окрашенных флером восточной философии – итог торопливой попытки при новом социологическом подходе заместить в культурном сознании постсоветского человека канонические формы классической диалектики.

СОРОКИН LIGHT

Впрочем, «Железный всадник» в этом направлении не выстраивает многоуровневых иерархий смыслов, объединяющих оккультные опыты радикалов начала XX века, мистицизм модерна, эстетику Рериха, поиски Шамбалы и киноязык «Потомка Чингисхана». В принципе, «Чапаев и Пустота» объединяет эстетику пудовкинского «Потомка» и «Чапаева» братьев Васильевых. «Железный всадник» отказывается от ставшей традиционной в этом литературном направлении прямой интертекстовой игры с Пелевиным, избегает абстрактных аллюзий с восточной философией, не размыкая круг литературных ассоциаций почти до беконечности, как это сделано в самом культовом романе 1990-х. Однако смесь русского с японским – в диалоговой структуре пьесы используется обывательная терминология карате – отсылает к постмодернистским языковым опытам Пелевина и Сорокина, предлагающим игру с контекстами культурной парадигмы постсоветской эпохи.

Комически обыгранное соседство японского с нижегородским, комичные попытки объяснить на пальцах константы идеологии карате, уходящей корнями в многовековую восточную философию, невольно отсылают и к ранним рассказам Владимира Сорокина с азиатским флером – «Ю» и «Сонетные». Особенно «Сонетным», своей псевдодраматургической формой футуристического молодежного диалога на воображаемом сленге синтезирующим русский новояз с китайскими словами, что соотносимо с общей языковой структурой сорокинского опыта механического письма, моделирующего антиутопический образ постлитературоцентрического общества.

Главные герои сталкиваются с системой правил и ограничений, которая жестко оговорена и при этом воспринимается как предельно органичная, а потому должна быть понятна интуитивно. Кодекс поведения и свод терминов карате выступают здесь в гипертрофированной миромоделирующей роли/функции. Афишная ремарка пьесы знакомит только с именами героев, не обозначая ни возраста, ни социальное положение, что значительно повышает роль семантики каждого имени.

В пьесе четыре персонажа с «говорящими» именами. Тренер *Вячеслав* (в значении имени лежит определение «наиславнейший», соответствующее его доминирующей позиции учителя школы единоборств). *Андрей* – мужчина среднего возраста, пришедший на пробную тренировку с желанием после долгих лет размеренной жизни осуществить мечту детства и попробовать стать каратистом (его имя если не прямо соотносено с ономастическим исходным значением «мужественный» – особенно когда герои вдруг начинают выяснять, почему он не призывался в армию, – то подчеркивает стремление обрести эту абсолютную мужественность после многих лет ее пребывания в подавленном состоянии). *Степан* – герой, навязчиво называющий Вячеславу по телефону с требованием скорее выйти на спарринг – он рвется вступить с тренером или его учениками в открытый поединок; это редкое сейчас в России имя, но оно достаточно распространено (особенно в женском варианте) в сопредельных славянских странах,

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М.: Наука, 2003. Т. 4. 909, (2) с. С. 109.

и, возможно, проассоциировано с песней-победительницей «Евровидения»-2022. *Алексей* – в финальной сцене пришедший на первый урок секции уже к Андрею новый ученик, который должен бросить вызов замкнутому кругу сторонников смертельных актов самоутверждения (помимо исходного значения имени как «защитника» оно ассоциировано с «тишайшим» царем и с фигурой Святого Алексия – смиренного странника, покинувшего Рим ради проповеди в Сирии, после многих лет странничества вернувшегося в отчий дом и прожившего в нем 17 лет до самой смерти непризнанным и неузнанным, и с именем царевича Алексея, поплатившегося за оппозиционность к реформаторской деятельности отца, Петра Великого). Весь этот комплекс аллюзий подчеркивает традиционалистское смирение героя пьесы Житковского как своего рода «глубинного человека» и наивного странника, который может разорвать абсурдный круг смертельно опасных испытаний на татами.

Сцена знакомства нового ученика с терминологией карате на японском ведет поначалу к череде забавных сцен с коммуникативной неудачей. По своему характеру эти сцены отсылают к традиции ранней русской комедии – к периоду галломании русского дворянства на рубеже XVIII-XIX вв., в момент столкновения исконных жизненных представлений и нового культурного кода, предполагавшего освоение иной культуры в качестве образца изящного/высокого стиля (в частности, «Урок дочкам» И.А. Крылова – в свою очередь, вариации на тему «Смешных жеманниц» Мольера). В диалогах «Железного всадника» то и дело проступает смесь «французского с нижегородским» – выдержать существование в пределах японского стиля в пространстве российского школьного спортзала героям почти невозможно.

Герой должен усвоить простые термины на японском и действовать строго по счету этих закодированных слов, имеющих значение только в спортзале, не обладающих многозначностью и иными смыслами за его пределами – как в армии на «ать-два». Эти экзотические числительные обозначают у Житковского отдельные явления пьесы. В тексте возникает некоторая путанность транслитерационных систем при воспроизведении японских слов. В России для этого чаще всего используется система Поливанова – в ней нет букв ж, ч, ш. Вместо них з, т, с. Но ряд слов воспроизведен в калькированной на русский транслитерационной системе Хеброна, которая использует для записи японских слов на латинице больший набор звуков. У Житковского смешение этих систем возможно даже в пределах одного слова и, по сути, передает терминологическую неопределенность переходной эпохи, когда даже сам стиль карате именуется шотокан, хотя может в более точной транскрипции обозначиться как сётокан. Первое явление пьесы обозначено словом «ич» – в варианте числительного это было бы «ичи». Автор использует разговорную форму в письменной речи. Все это явно подчеркивает условность языкового знания – а с ним и самой философии боевого искусства и менталитета в иной культуре.

Смещение номинаций и терминов характеризует не только языковую неопределенность в конкретных обстоятельствах, но и саму ситуацию интуитивного, до конца нерегламентированного усвоения кодексов карате по-русски. В этой зоне терминологической недоговоренности можно уловить само переходное состояние секций единоборств в отечественной культуре спорта: от запрещенного подвала в 1970-е к силовому искусству для избранных, популяризируемому видеосалонами в 1980-е, от эпицентра криминала в 1990-е до места силы в попытке реинкарнации советского в 2000-е, когда помудревшие сенсеи и уволенные в запас после массового сокращения армии офицеры в философии карате/дзюдо/ушу/айкидо увидели единственную возможность передать свои ценности следующему поколению, на руинах национального самосознания внушить юным подопечным принципы самовоспитания, взаимовыручки и сплоченности, помноженные на «силу духа да силу воли», в рамках представлений уже рухнувшей советской империи.

Завершится этот странный диалог победой Давида над Галиафом – герой случайно «вырубит» тренера ударом «пустой руки» – потом этим же обретенным приемом сразит и ворвавшегося в зал неудержимого Степана. Этот акт убийства – невольного и сознательно удвоенного (по-раскольниковски) станет для Андрея переходом от жертвы к «право имеющему», раскроет в нем самом скрытую бойцовскую сущность – она проявится в телефонном разговоре с женой и сыном, где он от слов нежности и заботы переходит в конце к коротким повелительным фразам о мужском долге, перемежающимся отрывистыми, диссонирующими механической интонацией словами счета на японском. Теперь Андрей занимает лидирующую позицию в позе «железного всадника», на глазах зрителя мгновенно усвоив ранее недоступный для его понимания лексический пласт карате. Инициационная логика работает здесь по устойчивому принципу мужецентрического европейского романа: так, в ключевом для жанровой традиции романе Эшенбаха Парциваль, одетый в шутовской наряд, убивает Красного Итера в идеальном доспехе, после чего наряжается в его лапы и признается храбрейшим из рыцарей – с этого абсурдного поединка (потом окажется, что убитый Итер был еще и кузеном Парциваля) начинается путь героя через испытания к высшему рыцарскому признанию и статусу правителя Мунсальвеша (Монсальвата).

Абсурдистский трагикомический финал «Железного всадника» отсылает к возникающему нередко у Пелевина мотиву «Если встретишь Будду на своем пути – убей его». В основе этой сентенции – слова патриарха буддийской традиции Чань – Линьци об искоренении уверенности в чужом опыте, о преодолении

преклонения перед авторитетами (в то время к Линьцзи приходили ученики, воспитанные в духе учения Конфуция, то есть беспрекословного подчинения личности учителя или наставника). Каждый потенциально может стать Буддой. В пьесе этот мотив реализуется в конкретное действие. Учитель и начинающий ученик меняются местами. Поссорившийся с супругой Андрей побеждает мастера неожиданным ни для кого взмахом «пустой» руки. И, в итоге, сам встает на его место.

Тема победителя-ученика, к которому переходит мастерство превзойденного учителя – одна из основных в фильмах о восточных единоборствах – вплоть до гонгконгского боевика и его итоговой постмодернистской жанровой саморефлексии в «Убить Билла» Квентина Тарантино. Этот мотив к 2022 году, времени создания Житковским «Железного всадника», снова визуализирован Тарантино в «Однажды... в Голливуде», в частности, в сцене поединка героя Бреда Пита и кумира нескольких поколений подростков – Брюса Ли, закончившегося победой безвестного каскадера. У Тарантино заявленный в этой полукомической сцене мотив постепенно разрастется в центральный конфликт фильма и перейдет в конечный поединок героев с бандой Мэнсона: к финалу он будет явлен как попытка представителей «старого» Голливуда дать отпор тем его поклонникам, которые решаются взорвать фабрику грез изнутри. Эта концепция будет отвечать метакинематографической установке самого Тарантино – являющегося олицетворением современного метамодернистского подхода к киноинтертексту, преклоняющегося перед своими учителями-предшественниками в спагетти-вестерне – не десакрализирующего или преодолевающего их эстетику, а развивающего ее в бережном диалоге с режиссерами 1960-70-х годов (см.: Зорин 2021).

Мотив смены ролей побежденного хранителя и освободителя восходит к мифологической доминанте сюжета, традиционно лежащей в основе современных авторских высказываний. В пьесе Житковского это проекция истории Кадма, основателя Фив и победителя священного дракона Ареса (Марса), охранявшего заповедный родник и услышавшего (в изложении Овидия) после сражения волю богов:

Что, Агенора сын,
созерцаешь Змея убитого? Сам ты тоже окажешься змеем!⁵

Позже вариант сюжета проявится в широком диапазоне множества вариаций вплоть до великана Фафнера, в «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера, где Фафнер, убивший ради золота брата, превращается в охраняющего сокровища дракона. Широко известна отечественная мультипликационная версия этой истории А. Снежко-Блотской «Дракон» («Союзмультфильм», 1961), созданная по мотивам сказок Вьетнама и Бирмы, – в ней каждый победивший охраняющего сокровищницу дракон сам при виде несметных богатств превращается в дракона.

Герои «Железного всадника» ощущают и даже позиционируют свою инаковость по отношению к традиционному национальному социокультурному пространству, через кодифицированный язык и стиль отношений выстраивая новые иерархические и ценностные категории и связи, соотносящиеся опосредованно с привычным жизненным укладом. Именно этот мотив становится источником комического непонимания героями друг друга и попыткой прощупать совпадения/несовпадения мировоззренческих границ другого.

«Железный всадник» – это явление новой драмы, ориентирующейся на документальность в отображении среды? Или это жест метамодернизма, где деконструкция кодов предшествующих этапов культуры раскрывает новые ценностные ориентиры произведений? Стремление к реалистичности как исчерпывающей возможности в трактовке мотивов поступков и эмоций героев отражено в фестивально-лабораторной судьбе пьесы, однако текст, безусловно, представляет собой высказывание более высокого порядка – подобно внешне реалистической структуре сериала «Слово пацана». «Железный всадник» драматургически предшествует феномену этого популярного фильма, хотя стремится притчево говорить на очень близкие темы – о попытке сохранения мужской идентичности на развалинах советского проекта по созданию нового человека.

В феврале 2024 года состоялась премьера пьесы Житковского в постановке Арсения Мыщыка под названием «Удар судьбы» (перемена названия снова демонстрирует режиссерскую переакцентировку авторских смыслов). Постановка основана на успешном показе этим же режиссером эскиза спектакля в рамках лаборатории IV театрального фестиваля LOFT (2023). В спектакле осталось только два героя из четырех, действие перенесено из спортзала в большую комнату частной квартиры советской планировки – с коврами и фанерной советской мебельной стенкой. Анонсы премьеры Театра на Васильевском сопровождалась комментарием о том, что в данной трактовке история первой тренировки учителя и ученика становится импульсом для разговора «о проблеме насилия и оружия, одно желание владеть которым способно втянуть в бесконечный круг вины и зла»⁶. А премьеры Калининградского драматического театра

⁵ Овидий. Собрание сочинений: В 2 т. М.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. Т. 2. 527 с. С. 57.

⁶ Редер К. В Театре на Васильевском покажут «историю одной тренировки» по Житковскому // Театр. 2024. 16 февраля. URL: <https://oteatre.info/udar-sudby-teatr-navasilevskom/> (дата обращения: 16.02.2024)

по той же пьесе сопровождается еще более жестким комментарием, что пьеса – «об опыте воспитания мужчины, его страхах, о науке побеждать и внутренней миграции в свой сугубо мужской мир»⁷.

ДИАЛОГ КАК ЗНАК ЭПОХИ

Единоборства – символ принадлежности к некоей касте «силовиков», в России весьма многочисленной. За постсоветское десятилетие можно констатировать значительный крен, возникший в вузовских предпочтениях позднесоветской и постсоветской российской элиты. Консерваторское, гуманитарное и сугубо научное образование на рубеже 1990-2000-х годов выпало из категории карьерно перспективного. Спад интереса к классическому искусству, низкие зарплаты людей культуры и науки кардинально изменили ландшафт элитарности – он стал все более напоминать дореволюционную Россию. Некие надежды на то, что новые Станиславские и Мейерхольды из семей успешных фабрикантов Алексеевых и Мейергольдов совершат прорыв в отечественном искусстве, оказались напрасными. Получившие максимальный образовательный набор дети из состоятельных и образованных семей делали выбор в пользу перспективного экономического или правового образования, строили карьеру через юридические институты и элитные академии силовых ведомств.

История героя, который приходит попробовать свои силы в карате – попытка вписаться в новую элитарную структуру и, вместе с тем, стремление построить свою судьбу по сугубо мужской модели.

Подводя итоги, можно отметить, что интертекстуальные ассоциации «Железного всадника» охватывают самый широкий диапазон интерактивных аллюзий: мифологический, социально-политический, историко-литературный. Они органично соединяют мотивы искусства и этики Востока и Запада, античности, средневекового эпоса, фольклорных и религиозных сюжетов Юго-Восточной Азии, высокой традиции классической русской литературы, экспериментов отечественного литературного авангарда XX века, массового кинематографа. И тем самым историей с внешне анекдотическим сюжетом отражают состояние русской культуры в переходную эпоху – от наследия 1990-2000-х к поиску новых представлений о координатах мужского начала в ситуации стремительно обновляемых общественных ориентиров и ценностей.

Список источников

Богданова О.В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX в.: (классика в новом прочтении). СПб.: Береста, 2017. 560 с.

Брызгалов И. В., Коротких В. Ф., Углов А. А. История адаптации каратэ к олимпийским играм 2020 г. // International Scientific and Practical Conference “WORLD SCIENCE”. 2017. № 6(22), Vol.6, June. С. 53-57 <http://ws-conference.com/>

Вершинина Н.Л. Драматургия А. И. Слаповского: динамика рецепции // Вестник псковского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2012. № 1. С. 80-85.

Герасимова А. Бедный всадник, или Пушкин без головы : Реконструкция одного сна // Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2021. С. 708-738.

Гончарова-Грабовская С.Я. Современная русская драматургия (конец XX - начало XXI в.). Минск : Вышэйшая школа, 2021. 271 с.

Доманский Ю.В. Драма и театр в художественной эпике: «Земля Эльзы» Ярославы Пулинович в «Русской зиме» Романа Сенчина // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. № 3. С. 101-112.

Зорин А. Н. №2 после Леоне. “Однажды в... Голливуде” Квентина Тарантино и диалогизм спагетти-вестерна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №3. С. 109–127. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-109-127

Меркушов С.Ф. Лиминальная нарратология драматургии Алексея Слаповского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 53-64.

Перзек А.Б. «Медный всадник» Пушкина. Семантический узел «отцовства и сыновства» // Вопросы литературы. 2010. №4. С. 283-294.

Петухова Е.Н. Трансформация чеховской традиции: «Шуточка» А. Чехова и «Шутка» А. Слаповского // Вестник Санкт-петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 2. С. 101-104.

Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917– 1938. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. 350 с.

⁷ Железный всадник // Калининградский драматический театр URL: <https://dramteatr39.ru/spektakli/jeleznyi-vsadnik> (дата обращения: 19.10.2023)

Черкасский С.Д. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2010. № 1-2. С. 252-270.

Черкасский С.Д. Станиславский и йога. М.: РГИСИ, 2011. 111 с.

Черкасский С.Д. Станиславский и йога: Опыт параллельного чтения // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2009. № 3-4. С. 282-300.

Шахматова Е.В. Психическая энергия в актерской школе К.С. Станиславского и духовный опыт эпохи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С.46–66. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

References

Bogdanova O. V. (2017) *Sovremennyy vzglyad na russkuyu literaturu XIX — serediny XX v. : (klassika v novom prochtenii)* [The modern view of Russian literature of the 19th – mid-20th centuries. (Classic in a new interpretation)]. St. Petersburg: Beresta, 560 p. (In Russ.).

Bryzgalov I.V., Korotkikh V.F., Uglov A.A. (2017) Istorija adaptatsii karate k olimpijskim igram 2020 g. [History of adaptation of karate to the 2020 Olympic Games]. *International Scientific and Practical Conference "WORLD SCIENCE"*, 6(22), Vol. 6, June, 53–57, available at: <http://ws-conference.com/>, accessed 21.02.2024. (In Russ.).

Vershinina N.L. (2012) Dramaturgiya A. I. Slapovskogo: dinamika retseptsii [Dramaturgy of A. I. Slapovsky: dynamics of reception]. *Vestnik pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: social'no-gumanitarnye i psichologo-pedagogicheskie nauki*, 1, 80–85. (In Russ.).

Gerasimova A. (2021) Bednyj vsadnik, ili Pushkin bez golovy : Rekonstruktsiya odnogo sna [Poor horseman, or Pushkin without a head: Reconstruction of one dream]. *Vvedensky A. Vsjo*. Moscow: OGI, 708–738. (In Russ.).

Goncharova-Grabovskaya S. Ya. (2021). *Sovremennaya russkaya dramaturgiya (konets XX - nachalo XXI v.)* [Modern Russian drama (late 20th - early 21st centuries)]. Minsk: Vysheishaya shkola. 271 p. (In Russ.).

Domansky Yu. V. (2023) Drama i teatr v khudozhestvennoy epike: «Zemlya El'zy» Yaroslava Pulinovich v «Russkoy zime» Romana Senchina [Drama and theater in the artistic epic: “Elsa’s Land” by Yaroslava Pulinovich In “Russian Winter” by Roman Senchin]. *Vestnik RGGU. Ser.: Literaturovedenie. YAzykoznanie. Kul'turologiya*, 3, 101–112. (In Russ.).

Zorin A. N. (2021) № 2 posle Leone. “Odnazhdy v... Hollywood’e” Kventina Tarantino i dialogizm spagetti-vesterna [No. 2 after Leone. Quentin Tarantino’s “Once Upon a Time in... Hollywood” and the Spaghetti-Western intertextuality]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 3, 109–127. (In Russ.). DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-109-127.

Merkushov S. F. (2023) Liminal'naya narratologiya dramaturgii Alekseya Slapovskogo [Liminal narratology of Alexey Slapovsky’s drama]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*, 1, Vol. 8, 53–64. (In Russ.).

Perzeke A. B. (2010) «Mednyy vsadnik» Pushkina. Semanticheskij uzel «ottovstva i synovstva» [“The Bronze Horseman” by Pushkin. Semantic knot of “paternity and sonship”]. *Voprosy literatury*, 4, 283–294. (In Russ.).

Petukhova E. N. (2018) Transformatsiya chekhovskoy traditsii: «Shutochka» A. Chekhova i «Shutka» A. Slapovskogo [Transformation of the Chekhovian tradition: “The Joke” by A. Chekhov and “The Joke” by A. Slapovsky]. *Vestnik Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna. Ser. 2: Iskustvovedenie. Filologicheskie nauki*, 2, 101–104. (In Russ.).

Radishcheva O. A. (1999) *Stanislavsky i Nemirovich-Danchenko: Istoriya teatral'nykh otnosheniy. 1917– 1938* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: History of theatre relations. 1917–1938]. Moscow: Artist. Director. Theatre, 350 p. (In Russ.).

Cherkassky S. D. (2011) *Stanislavsky i yoga* [Stanislavsky and yoga]. Moscow: RGI SI, 111 p. (In Russ.).

Cherkassky S. D. (2009) Stanislavskiy i yoga: Opyt parallel'nogo chteniya [Stanislavsky and yoga: Experience of parallel reading]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 3-4, 282–300. (In Russ.).

Cherkassky S. D. (2010) Yogicheskiye elementy sistema Stanislavskogo [Yogic elements of Stanislavsky’s system]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 1-2, 252–270. (In Russ.).

Shakhmatova E. (2020) Psichicheskaya energiya v akterskoy shkole K. S. Stanislavskogo i dukhovnyy opyt epokhi [Mental energy in the acting school of K.S. Stanislavsky and spiritual experience of the epoch]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 4, 46–66. (In Russ.) DOI:10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

Информация об авторе

А. Н. Зорин – доктор филологических наук, профессор, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского; Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова.

Information about the author

Artem N. Zorin – Dr. Sc. in Philology, Professor, Saratov State University; Saratov State Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 27.03.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 27.03.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 50–55.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 50–55.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-50-55

ВСТАВНЫЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМЕ МАРТИНА МАКДОНАХА «ЧЕЛОВЕК-ПОДУШКА»

Кира Сергеевна Кирман

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,

kira_tristesse@mail.ru

Аннотация: При рецепции пьес британо-ирландского драматурга Мартина МакДонаха читатель и зритель обращает внимание на наличие эпизодов, выходящих за рамки объективной художественной реальности героев. Так, в пьесе «Человек-подушка» (The Pillowman), изданной в 2003 г., отчетливо разграничиваются два пространства: мир, в котором разворачиваются основные события (писатель попадает в полицейский участок и обвиняется в череде убийств) и фикциональное пространство семи рассказов писателя, или вставных сюжетов. Важно заметить, что границы между двумя мирами подвижны, поскольку персонажи активно перемещаются между ними, вследствие чего происходит образование дополнительного пространства, которое фрагментарно предстает перед читателем или зрителем пьесы. Несмотря на внимание отечественных и зарубежных ученых к творчеству Мартина МакДонаха, многие аспекты его драматургии остаются малоизученными, в том числе поэтика вставных сюжетов в пьесе «Человек-подушка», осмысление которой является целью настоящей статьи. Вставные сюжеты, находясь в синтезе с основной канвой повествования, играют важную роль в формировании сюжета и рецепции произведения читателем. Автор статьи обнаруживает два нарративных уровня, к одному из которых относится основная сюжетная линия, а к другому – вставные сюжеты, рассказы писателя Катуриана. В ходе анализа вставных сюжетов в пьесе «Человек-подушка» автор приходит к выводу о том, что они, по терминологии Ж. Женетта являются гетеро и гомодиегетическими, а их главная функция заключается в амплификации сюжета, а также в расшатывании границ между реальным и фикциональным пространствами в драме.

Ключевые слова: современная драма, Мартин МакДонах, вставные сюжеты, нарратив, амплификация сюжета.

Для цитирования: Кирман К. С. Вставные сюжеты в драме Мартина МакДонаха «Человек-подушка» // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 50–55. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-50-55

Original article

EMBEDDED NARATIVES IN MARTIN MCDONAGH'S DRAMA «THE PILLOWMAN»

Kira S. Kirman

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, Kira_tristesse@mail.ru

Abstract. When receiving the plays of the British-Irish playwright Martin McDonagh, the reader and viewer pays attention to the presence of episodes that go beyond the objective artistic reality of the characters. Thus, in the play “The Pillowman”, published in 2003, two spaces are clearly distinguished: the world in which the main events unfold (the writer ends up in a police station and is accused of a series of murders) and the fictional space of the writer’s seven stories, or embedded narratives. It is important to note that the boundaries between the two worlds are moving, since the characters actively move between them, resulting in the formation of additional space, which fragmentarily appears before the reader or viewer of the play. Despite the attention of domestic and foreign scientists to the work of Martin McDonagh, many aspects of his dramaturgy remain poorly studied, including the poetics of embedded narratives in the play “The Pillowman,” the understanding of which is the purpose of this article. Embedded narratives, being in synthesis with the main outline of the narrative, play an important role in shaping the plot and the reception of the work by the reader. The author of the article discovers two narrative levels, one of which includes the main storyline, and the other – embedded narratives, stories of the writer Katurian. In the course of analyzing the embedded narratives in the play “The Pillowman,” the author comes to the conclusion that, in the terminology of J. Genette, they are hetero and homodiegetic, and their main function is to amplify the plot, as well as to loosen the boundaries between real and fictional spaces in drama.

Key words: contemporary drama, Martin McDonagh, embedded narratives, narrative, plot amplification.

For citation: Kirman K. S. (2024) Embedded narratives in Martin McDonagh's drama *The Pillowman*. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 50–55. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-50-55

В ходе анализа российских и зарубежных современных пьес исследователи выявили, что современная драма приобретает свои собственные черты, среди которых наиболее ярко выделяются натурализм, социокультурная направленность, символическая условность образов, ориентация на провокацию и аутентичность высказывания (см. Болотян 2019). Вместе с тем в современной драме ряд приемов остаются недостаточно изученными в контексте литературоведения. К таким приемам относятся вставные сюжеты, активно индуцируемые в драматургическое пространство современных пьес отечественными и зарубежными авторами.

Сюжет является важнейшей структурной составляющей литературного произведения и на протяжении длительного времени остается объектом пристального изучения многих теоретиков литературы. Теория сюжетов привлекало активное внимание А. Веселовского (см. Веселовский 1989), В. Шкловского (см. Шкловский 1925), О. Фрейденберг (см. Фрейденберг 1997), Ю. Лотмана (см. Лотман 1970) и др. Остановимся подробнее на теоретических положениях о данном понятии, выдвинутых некоторыми выдающимися учеными. Так, А. Веселовский интерпретирует сюжеты как «сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности», которые могут комбинироваться и варьироваться в зависимости от творчества того или иного автора (Веселовский 1989), а Н. Тмарченко называет сюжетом художественно целенаправленный ряд событий, ситуаций и коллизий в мире персонажей (Тмарченко 2008). Драматический сюжет качественно отличается от сюжета эпического и тем более лирического. В драме крайне важна специфика слова, главным образом определяющая специфику сюжета, поскольку событие рассказывания строится вокруг речи персонажей, состоящей из диалогов и монологов действующих лиц, обуславливающую сюжетную структуру данного жанра. Из вышеперечисленного вытекают такие особенности драматического сюжета, как, например, интенсивность слова и наличие перманентной конфликтности (напряжения) в произведении. Именно на это обращает внимание В. Хализев, говоря о том, что акт речи в драме равносителен воспроизводимому действию (Хализев 1978). Интересны и другие интерпретации драматического сюжета. Например, по мнению французского писателя и теоретика театра Ж. Польти все драматические сюжеты восходят к одному из тридцати шести сюжетов, описанных ученым, а все сюжетные схемы берут начало в мире первичной действительности и построены на принципах человеческих взаимоотношений (Politi 1924). Интересны и мнения известных писателей. Так, по теории аргентинского прозаика Х. Л. Борхеса число сюжетов сводится к четырем историям (об укрепленном городе; поиске; возвращении; самоубийстве Бога), которые лишь по-разному интерпретируются и рассказываются (Борхес 1992).

Переходя к изучению вставных сюжетных конструкций, необходимо перечислить несколько их типов, а именно вставной текст, вставной сюжет и вставную историю. Вставным текстом, как правило, являются фрагменты песен, стихов, легенд, мифов, библейские цитаты и т.д. Это вставные текстовые конструкции, которые потенциально могут влиять на основной сюжет или входить с ним во взаимосвязь, но вместе с тем они не являются сюжетами по своей сути. Вставная история, по Ж. Женетту, относится к вторичному повествовательному уровню и может быть гомодиегетической, то есть затрагивающей тех же персонажей, которые относятся к первичному уровню повествования, либо гетеродиегетической, то есть совершенно не связанной с основным повествовательным уровнем. Вставная история обычно рассказывается внутри основной истории одним из ее персонажей и является одним из способов амплификации сюжета, то есть, его расширения (Женетт 1998).

Говоря о вставных сюжетах, немаловажно упомянуть и нарратологическое понятие *mise en abyme*, обязанное своим происхождением французскому писателю XX в. А. Жиду, впервые применившему его в попытках объяснить повествовательную технику, особенность которой заключается в присутствии одной истории внутри другой, учитывая взаимосвязь повествующего субъекта и повествуемой истории (Gide 1948). Иными словами, данное понятие представляет собой содержание в произведении его уменьшенной копии и в других сферах искусства может иметь название «фильм в фильме», «картина в картине» или «рассказ в рассказе».

Как видим, в настоящее время существует немало разновидностей вставных конструкций, которые становятся объектом изучения различных ученых. Тем не менее интересующее нас понятие вставного сюжета в науке в должной мере не отрефлектировано. На наш взгляд, вставной сюжет в современной драме является самостоятельным микрособытием рассказывания (Н. Тмарченко), которое может выражать противоположную или солидарную точку зрения по отношению к сюжету, но может и интегрироваться в магистральный сюжет пьесы, способствуя его амплификации. В этом смысле мы следуем мнению Т. Волковой, которая говорит о том, что задача вставного сюжета заключается в конструировании условий для возникновения специфического «виртуального» хронотопа, родственного древнему хронотопу ритуала (Волкова 2010).

Подобный хронотоп мы можем наблюдать в пьесе британско-ирландского драматурга Мартина МакДонаха *The Pillowman* («Человек-подушка»), опубликованной в 2003 году и представляющей собой историю двух братьев, Катуриана и Михала, один из которых является писателем и обвиняется в череде жестоких детоубийств, в точности повторяющих сюжеты его рассказов. Катуриан – писатель, работающий на скотобойне и в свободное время пишущий жестокие рассказы с элементами насилия. Михал – его брат, страдающий слабоумием вследствие перенесенного в детстве насилия со стороны родителей, подвергавших его пыткам в рамках «творческого эксперимента». Суть этого эксперимента заключалась в том, чтобы Катуриан, слыша крики своего брата из соседней комнаты, писал гениальные рассказы. Оба брата попадают в полицейский участок, где детективы Ариэль и Тупольски выносят писателю обвинение в совершении детоубийств, которые недавно упоминались в газетах, аргументируя это тем, что они в точности совпадают с насилием, описанным в его рассказах. Катуриан в замешательстве: под давлением детективов, угрожающих избить Михала, находящегося в соседней комнате, он готов признать вину в совершении преступлений, к которым не был причастен. Более того, в определенный момент у читателя может сложиться впечатление, будто Катуриан сам начинает верить в то, что убил этих детей, но это не так. К концу пьесы становится ясным, что убийцей является не Катуриан, а его брат, лично признавшийся в совершении преступлений, обосновав это тем, что ему было ужасно интересно проверить реалистичность написанных Катурианом рассказов.

Несмотря на большую популярность пьесы в России, данная драма до сих пор остается недостаточно исследованной с точки зрения теории литературы. В отечественном литературоведении мы можем обнаружить несколько исследований, посвященных притчевым элементам (Шамина 2015) или мотивам игры (Ловцова 2015) в данной пьесе, а в зарубежных статьях изучаемое нами произведение рассматривается, как правило, в философском или социологическом аспекте. Так, М. Г. Мохаммед анализирует драму «Человек-подушка», уделяя внимание вставным рассказам, но не рефлексии над их функциями и значением для пьесы в целом (Мохаммед 2014). Данную драму можно анализировать с точки зрения разных теоретических аспектов. Например, представляет научный интерес специфика создания диалогов в пьесе, драматургического конфликта, композиции, авторских ремарок и др. В данной статье анализируются вставные сюжеты, которые, находясь в синтезе с первичным нарративным уровнем, играют важную роль в формировании общего сюжета и восприятии пьесы читателем. Отметим также, что в пьесе «Человек-подушка» границы между миром первичной действительности и пространством рассказов Катуриана крайне размыты и подвижны. Подтверждением этому становится тот факт, что персонажи рассказов непрерывно перемещаются из одного пространства в другое. Так, например, во время чтения Катурианом рассказа про родительский эксперимент, на сцене появляются мать и отец, фигуры, не относящиеся к миру, в котором находятся Катуриан, его брат и детективы. Другим примером может послужить эпизод, в котором Ариэль приводит в комнату допроса реальную девочку, героиню рассказа «Маленький Иисус». Интеграция персонажей рассказов в мир первичной действительности может быть как фрагментарной (например, вышеупомянутый эпизод с родителями и девочкой), так и постепенной. Второй вариант проявляется в том случае, когда в процессе чтения Катурианом рассказа, на сцене постепенно появляются персонажи или детали рассказа (новые комнаты; записка, написанная красными чернилами; игрушки; кровать и т.д.). Иными словами, мы видим не резкую смену пространств, но постепенное, плавное перетекание одного в другое.

Итак, в пьесе «Человек-подушка» вставными сюжетами становятся семь жестоких рассказов Катуриана. Перечислим их:

1. «Маленькие яблочные человечки» (*The Little Apple Men*)
2. «Три преступника на перепутье» (*The Three Gibbet Crossroads*);
3. «Город у реки» (*The Tale of the Town on the River*);
4. «Человек-подушка» (*The Pillowman*);
5. «Маленький зеленый поросенок» (*The Little Green Pig*);
6. «Маленький Иисус» (*The Little Jesus*);
7. «Писатель и брат писателя» (*The Writer and the Writer's Brother*).

Вставные сюжеты в исследуемой нами пьесе возможно анализировать в рамках одного из двух подходов. Первый основан на том, что рассказы должны рассматриваться отдельно, как самостоятельные, независимые произведения драматического текста. Второй основан на суждении о том, что рассказы необходимо рассматривать в синтезе с основной сюжетной линией, как его неотъемлемые части. Второй подход также подразумевает положение о том, что вставные сюжеты в исследуемой нами драме, несмотря на свою объективную самостоятельность и относительную цельность вне драмы, так или иначе находятся в тесной взаимосвязи с ней и образуют уникальное пространство внутри пьесы. Автор настоящей статьи придерживается второго подхода.

Рассказы Катуриана, по словам детективов, действительно имеют схожий мотив – насилие над детьми, хотя писатель с этим не согласен и говорит о том, что данная тема не является доминирующей в его

творчестве. Однако несмотря на единый связующий мотив, вставные сюжеты различны по способу их репрезентации в тексте: они, во-первых, отличаются друг от друга формой повествования, и, во-вторых, имеют разную композицию. Некоторые рассказы достаточно цельны и помещаются в пространство пьесы посредством того, что их в полицейском участке читает Катуриан (например, «Город у реки»), другие имеют более рваную структуру, потому что отличаются по форме их представления: Ариэль начинает читать рассказ, детектив Тупольски прерывает его, задавая вопрос Катуриану, после чего Ариэль продолжает читать рассказ, Катуриан прерывает его, комментирует, возникает конфликт, после чего продолжается чтение рассказа. В третьем случае один из детективов не читает рассказ, а пересказывает его: “Tupolski paraphrases through the story” (McDonagh 2003: 17). Таким образом, мы можем видеть несколько способов, которые МакДонах использует для интеграции вставных сюжетов в драму «Человек-подушка».

Первым рассказом, вплетенным в основную канву повествования, становится рассказ «Маленькие яблочные человечки». Это история, в которой маленькая девочка мстит своему жестокому отцу посредством того, что вырезает из яблок маленьких человечков и кладет в каждого из них лезвие. Она вручает их отцу в качестве подарка, но отец начинает есть подарок и умирает в страшных мучениях. Обратим внимание на то, каким образом рассказ встраивается в пространство первичного нарративного уровня. Здесь мы видим ту самую рваную структуру, упомянутую ранее, поскольку рассказ не представлен цельным текстом, он предстает перед читателем в формате пересказа двумя детективами и Катурианом. Кроме того, целостность нарушена также внешними ремарками. Мы считаем, что подобное дробление повествования выполняет определенную функцию. Если бы вставной рассказ был представлен целостно, как некоторые последующие, это могло бы спровоцировать слишком резкое погружение читателя в художественное пространство рассказов. В некоторых случаях подобный прием может использоваться драматургами, но в данной пьесе МакДонах поступает иначе: он нарушает целостность вставного рассказа, предоставляя читателю возможность более плавно погружаться в сюжет и наблюдать за тем, как в пьесе совмещаются первичная действительность и фикциональный мир произведений Катуриана. Данный рассказ кажется нам очень важным в контексте формирования дополнительного пространства в драме, так как он становится первичным механизмом, запускающим проникновение ирреального мира, в котором живут герои рассказов, в мир первичной действительности, в котором находятся Катуриан и детективы. Здесь важно также упомянуть, каким образом подобное совмещение пространств достигается на театральной сцене. В постановке пьесы «Человек-подушка» 2007 г. (реж. Кирилл Серебрянников) мы можем наблюдать, как во время чтения рассказов на сцене появляются их персонажи. Они, являясь представителями фикционального мира, находятся рядом с героями мира реального, детективами Ариэлем и Тупольски и братьями, Катурианом и Михалом. Более того, персонажи вторичного нарративного уровня могут вступать во взаимодействие с персонажами первичного уровня (например, эпизод, в котором один из детективов приводит в комнату допроса настоящую девочку из рассказа «Маленький Иисус»).

Вторым рассказом становится история о «Трех преступниках на перепутье». Здесь мы уже можем проследить некую динамику репрезентации вставных рассказов внутри драмы: если «Маленькие человечки» имели рваную структуру, то история о «Трех преступниках на перепутье» представлена относительно целостно. Тем не менее, скажем заранее, что эта динамика не будет развиваться рационально и логично, вставные рассказы в пьесе будут иметь разную структуру, способствуя тем самым расшатыванию границ драматического пространства и смещению его в область метапространства. Обратим внимание, что второй рассказ, несмотря на свою визуальную целостность, тем не менее дробится, но в меньшей степени, чем первый. Нарушение целостности структуры здесь может показаться неочевидным на первый взгляд, но оно присутствует и достигается посредством междометий, которые произносит детектив Тупольски во время чтения рассказов, а также с помощью коротких внешних ремарок. Третий рассказ «Город у реки» является полностью целостным, его структура не нарушена и повествование ведется от лица самого автора, Катуриана. Данный рассказ становится последним логическим звеном в развитии вставных сюжетов в пьесе, поскольку все последующие рассказы будут эту динамику нарушать. Истории в следующих историях будут иметь то разорванную, то относительно целостную структуру.

Большой интерес представляет рассказ «Писатель и брат писателя», который становится пиковой точкой, моментом, когда пространство в драме как бы замораживается, а художественные границы размываются. Перед читателем предстает биографический рассказ Катуриана о творческом эксперименте, который в детстве над ним и его братом проводили родители. Отец и мать несколько лет мучали Михала для того, чтобы Катуриан стал талантливым писателем, никогда не видя брата и веря в то, что крики и звуки насилия имитируют родители. Данный рассказ имеет несколько черт, отличающих его от остальных историй. Во-первых, «Писатель и брат писателя» представлен совершенно обособленно, ему буквально выделена отдельная сцена в рамках первого действия. Во-вторых, рассказ имеет необычную, двойственную форму: с одной стороны, он кажется цельным, поскольку повествование не прерывается репликами Катуриана и детективов, с другой – структура все равно искажена, но эта деформация значительно отличается от

того, каким образом была нарушена целостность предыдущих вставных сюжетов. Искажение здесь имеет inferнальный, мистериальный характер и достигается посредством того, что рассказ «Писатель и брат писателя» имеет уникальную форму и вводится в драматическое пространство пьесы как галлюцинация или сон Катуриана, в который он попадает после того, как один из детективов бьет его электрошоком. Как было сказано ранее, история является автобиографической, что, в частности, подтверждается авторской ремаркой, но читатель на протяжении всего повествования чувствует несоответствие: в художественном пространстве рассказа Михал, брат Катуриана, умирает, в то время как внутри основной сюжетной линии он жив и находится вместе с Катурианом в полицейском участке. Это несоответствие разрешается в финале рассказа, когда в конце авторской ремарки добавляется суждение о том, что в действительности все было иначе. В действительности, Катуриан, обнаружив своего полумертвого брата, спасает его, а затем убивает своих родителей.

Рассказ «Писатель и брат писателя» начинается с описания сцены, далее следует повествование от лица Катуриана, как персонажа, существующего в реальном мире, затем идет внешняя ремарка “The Mother and Father, after caressing and kissing Katurian, enter the adjoining room, and leave our sight” (McDonagh 2003: 23), после чего происходит смещение точки зрения: Катуриан перестает быть писателем, оказавшимся в участке, и становится сыном, разговаривающим с матерью. Иными словами, в данном рассказе происходит не только наложение друг на друга двух пространств, но и слияние точек зрения персонажа драмы. Катуриан в данном рассказе является одновременно Катурианом-писателем, которого привели на допрос в полицейский участок, Катурианом-ребенком в рамках вставного рассказа, а также непосредственно рассказчиком. Подобное смещение достигается посредством небольшой, но важной ремарки, в которой заключено описание интонации голоса персонажа. Таким образом, мы можем наблюдать перемещение Катуриана из одного пространства в другое, так как оно четко промаркировано изменением интонации (детский и взрослый голос).

Важно заметить, что драме Мартина МакДонаха свойственно преобладание определенных мотивов, основанных на том или ином противопоставлении. Так, Л. Чамберс, пользуясь физической терминологией, называет большинство подобных противостояний «центробежным против центростремительного» (Chambers 2006). Иными словами, данная формулировка раскрывает следующие оппозиции: дом и изгнание, драматические повороты судьбы и неоправданные ожидания и др. Немаловажными являются аудиальные и лингвистические особенности драмы исследуемого нами автора: для пьес МакДонаха характерно наличие резких звуков, криков, возгласов, споров. Исследователями также отмечается мотив развенчания стереотипов в творчестве исследуемого нами автора (Булгакова 2012). Подобные мотивные различия можно обнаружить и в пьесе «Человек-подушка». Выделив два пространства, одно из которых относится к первичной действительности, а второе к миру фантастическому или ирреальному, мы можем сказать, что каждому из пространств соответствует определенный набор тем и мотивов. Например, пространству первичной действительности присущ набор мотивов, сопряженных с законом, государством, ответственностью автора за свое творчество, бытовыми проблемами, связанными с болезнью Михала и т.д. В художественном пространстве вставных рассказов на первый план выступает мотив детско-родительских отношений, причем как Катуриана и его брата, так и фикциональных героев (например, девочки и ее отца в рассказе «Маленькие яблочные человечки»).

Итак, в драме М. МакДонаха «Человек-подушка» можно выделить два нарративных уровня – первичный, к которому относится происходящее в полицейском участке и вторичный, относящийся ко вставным сюжетам. Пользуясь терминологией Ж. Женетта, можно сказать, что большинство вставных сюжетов в пьесе являются гетеродиегетическими, то есть относящимися к совершенно другим действующим лицам. Вместе с тем в некоторых рассказах присутствуют персонажи первичного нарративного уровня, что делает эти рассказы гомодиегетическими по отношению к основной сюжетной линии. Кроме того, вставные сюжеты находятся в синтезе с первичным уровнем повествования, тем самым образуя промежуточное пространство, которое мы можем наблюдать, когда на сцене находятся герои первичного и вторичного нарративных уровней. Таким образом, в пьесе «Человек-подушка» вставные рассказы Катуриана служат одним из способов амплификации сюжета, а также способствуют размытию границ между реальным и фикциональным мирами.

Список источников

Болотян И. М. Новая драма // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 215-223.

Борхес Х. Л. Четыре цикла // Хорхе-Луис Борхес. Коллекция / Пер. с исп. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992. 636 с.

Булгакова О. В. Развенчание стереотипов в пьесах Мартина Мак-Донаха // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №1. С. 9-28.

- Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов (1897-1906) // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Ленинград: Художественная литература, 1940. С. 493-596.
- Волкова Т. Н. Вставной текст в драме. // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 56-61.
- Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
- Ловцова О. В. Мотив игры в пьесах «бассейн (без воды)» М. Равенхилла и «Человек-подушка» М. МакДонаха // Вестник ЮУрГГПУ. 2015. № 1. С. 217-226.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство. 1970. 387 с.
- Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., Издательство Кулагиной, 2008. 358 с.
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Искусство. 1978. 240 с.
- Хализев В. Е. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
- Шамина В. Б. Притча эпохи постмодерна // Филология и культура. 2015. № 2. С. 275-279.
- Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва: Советский писатель, 1985. 385 с.
- Chambers L., Jordan E. The Theatre of Martin McDonagh: "A World of Savage Stories". – Dublin: Carysfort Press, 2006. 443 p.
- McDonagh M. The Pillowman . UK: Faber and faber, 2003. 104 p.
- Mohammed M. G. Artistic Duality in Martin McDonagh's The Pillowman // Arts Journal. 2014. No. 110. P. 21-34.
- Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. 499 p.

References

- Bolotyan, I. M. (2019). Novaya drama [New drama]. *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii*, Siedlce, Poland, P. 215-223. (In Russ.).
- Borkhes, Kh. L. (1994) *Chetyre tsikla* [The Four Stories], collected Works. Riga, Polyaris Publ., vol. 2, pp. 259–261. (In Russ.).
- Bulgakova, O. V. (2012). Razvenchanie stereotipov v p'esakh Martina Mak-Donakha [Debunking stereotypes in Martin McDonagh's plays]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 1, 9-28. (In Russ.).
- Veselovsky, A. N. (1940). Poetika syuzhetov [The poetics of the plots]. *A. N. Veselovsky. Istoricheskaya poetika*. Red., vstup. st. i. primech. V. M. Zhirmunskogo. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, 493-596. (In Russ.).
- Volkova, T. N. (2019). Vstavnoy tekst v drame [Insert text in drama]. *Eksperimental'nyi slovar' noveishei dramaturgii*, Siedlce, Poland, 56-61. (In Russ.).
- Genette G. (1998). *Figury, v 2 tomakh. Tom 1-2* [Figures, in 2 Vols. Vol. 1-2]. Moscow, Izd-vo Sabashnikovykh, 944 p. (In Russ.).
- Lovtsova, O. V. (2015). Motiv igry v p'esakh «basseyn (bez vody)» M. Ravenkhilla i «Chelovek-podushka» M. MakDonakha [The motive of the game in the plays "pool (without water)" by M. Ravenhill and "Pillowman" by M. McDonagh]. *Vestnik YuUrGGPU*, 1, 217-226. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Moscow: Iskusstvo, 387 p. (In Russ.).
- Tamarchenko, N. D. (2008). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of Modern Terms and Concepts]. Moscow, Izd. Kulaginoi, Intrada, 358 p. (In Russ.).
- Freydenberg O. M. (1997). *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of subject and genre]. Moscow: Labirint Publ., 240 p. (In Russ.).
- Khalizev, V. E. (1978). *Drama kak yavlenie ikusstva* [Drama as an art phenomenon]. Moscow: Iskusstvo, 240 p. (In Russ.).
- Shamina, V. B. (2015). Pritcha epokhi postmoderna [Parable of the postmodern era]. *Filologiya i kul'tura*, 2, 275-279. (In Russ.).
- Shklovsky, V. B. (1985). *O teorii prozy* [About prose theory]. Moscow : Sovetsky pisatel, 385 p. (In Russ.).
- Chambers, L., Jordan, E. (2006). *The Theatre of Martin McDonagh: "A World of Savage Stories"*. Dublin: Carysfort Press, 443 p.
- McDonagh, M. (2003) *The Pillowman*. UK: Faber and faber, 104 p.
- Mohammed, M. G. (2014). Artistic Duality in Martin McDonagh's The Pillowman. *Arts Journal*, 110, 21-34.
- Polti, G. (1924). *The thirty-six dramatic situations*. Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 499 p.

Информация об авторе

К. С. Кирман – студент, Российский государственный гуманитарный университет.

Научный руководитель

Е. И. Зейферт – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Kira S. Kirman – student of Russian State University for the Humanities.

Scientific director

Elena I. Seifert – Ph.D. in Literature, professor, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 30.12.2023; одобрена после рецензирования 31.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 30.12.2023; approved after reviewing 31.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 56–62.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 56–62.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-56-62

ПРИРОДА КОНФЛИКТА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ О ПОДРОСТКАХ

Елена Сергеевна Кабилова

Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева,
Самара, Россия, ekabilova@list.ru, ORCID: 0000-0003-0315-3048

Аннотация. В статье рассматривается природа конфликта в пьесах о подростках, созданных в период с 2013 по 2020 годы и отмеченных на различных конкурсах современной драматургии. В кратком историческом экскурсе приводится история развития отечественной подростковой драмы, зрительский адрес которой начинался с детей и подростков и затем расширился до взрослой аудитории. Делается вывод о том, что в новейшей пьесе о подростках ощущается влияние «новой новой драмы» рубежа XX – XXI веков в следующих аспектах: в пьесе о детях приходят взрослые темы; конфликты в пьесах отражают самые острые социальные, культурные и духовные проблемы общества; основу драматического конфликта определяет кризис идентичности; источником многих конфликтных ситуаций становятся поступки взрослых, нарушающие гармоничный миропорядок. Герой-подросток вступает, как правило, в социальный конфликт (столкновение с социальными Другими) со сверстниками, взрослыми, анонимными пользователями сети Интернет. Для монодраматических пьес характерен конфликт героя с самим собой как с Другим, при этом пространством реализации драматического конфликта становится речь героя. В пьесах, отражающих коммуникацию подростков в сети интернет, показан конфликт героев с настоящим. В пьесах, отражающих школьные конфликты, показывается, что школьный коллектив утрачивает объединяющую силу, способствующую разрешению конфликтов, а учитель перестаёт быть лидером, ведущим за собой коллектив. Герою-подростку приходится справляться с кризисными состояниями в полном одиночестве, поскольку существует пропасть между миром детей и миром взрослых. Прослеживается тенденция создания пьес с сюжетом становления, когда герой проходит испытания и приобретает опыт.

Ключевые слова: современная драматургия, конфликт в подростковой драматургии, пьеса о подростках, новая драма для подростков, драматический сюжет.

Для цитирования: Кабилова Е. С. Природа конфликта в современной драматургии о подростках // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 56–62. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-56-62

Original article

THE NATURE OF CONFLICT IN MODERN DRAMATURGY ABOUT TEENAGERS

Elena S. Kabilova

Samara National Research University, Samara, Russia, ekabilova@list.ru, ORCID: 0000-0003-0315-3048

Abstract. The article considers the nature of conflict in plays about teenagers written between 2013 and 2020 and awarded at various contemporary drama competitions. Article contains a brief historical excursion that provides the history of the development of domestic teenage drama, the audience of which began with children and teenagers and then expanded to an adult audience. The author comes to the conclusion that in the newest play about teenagers the influence of the “new new drama” of the turn of the 20th – 21st centuries is felt in the following aspects: adult themes come into play about children; conflicts in the plays reflect the most pressing social, cultural and spiritual problems of society; the basis of a dramatic conflict is determined by an identity crisis; the source of many conflict situations is the actions of adults that violate the harmonious world order. The teenage hero, as a rule, comes into a social conflict (a collision with social Others) with peers, adults, and anonymous Internet users. In monodramatic plays we see the hero’s conflict with himself as the Other, while the hero’s speech becomes the space for the realization of the dramatic conflict. The plays reflecting the communication of teenagers on the Internet show the conflict of the heroes with the present. The plays reflecting school conflicts show that the school community is losing the unifying force that helps resolve conflicts, and the teacher ceases to be a leader of the team. The teenage hero has to cope with crises completely alone, since there is a gap between the world of children and the world of adults. There is a tendency to create plays with the plot of formation, when the hero undergoes trials and gains experience.

Key words: modern drama, conflict in teenage drama, play about teenagers, new drama for teenagers, dramatic plot.

For citation: Kabilova E. S. (2024) The nature of conflict in modern dramaturgy about teenagers. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 56–62. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-56-62

Современную пьесу можно сравнить с моментальной фотографией, т.к. она в деталях фиксирует характерные черты и приметы времени, запечатлевает процессы и явления, свойственные конкретной эпохе. Особым вниманием со стороны драматургов пользуется жизнь подростков. Современная пьеса выводит на сцену юных героев и показывает не только то, чем живут подростки XXI века, но и состояние общества в целом.

Начиная разговор о природе конфликта в современной драматургии о подростках, отметим, что в отечественной литературе подростковая пьеса имеет богатую историю становления и развития. Особый тип пьесы, создаваемой для большой театральной сцены и направленной на детско-юношескую аудиторию, разрабатывается в Советской России, и затем в СССР в связи с массовым открытием и работой профессиональных театров юного зрителя, финансируемых за счёт государства. В первое время основу труппового репертуара составляли инсценировки детских сказок и произведений детской литературы, а также театральные интерпретации русской и зарубежной классики. Затем репертуар начал активно пополняться постановками пьес, создаваемых советскими авторами по заказу. Исследователь О. Е. Коханая пишет, что А. А. Брянцев, основатель и первый руководитель Ленинградского ТЮЗа, открытого в 1922 году, был убеждён в том, что «как бы ни привлекательна была сказка или литературная классика, современный детский театр не может полностью выполнять свою художественно-педагогическую миссию без драматургии, основанной на современной действительности» (Коханая 2009: 32). В соответствии с этой установкой постепенно начинает формироваться пьеса, в которой главным героем становится подросток, юноша.

В советский период подростковая пьеса исследовала наиболее типичные вопросы, связанные с детьми и молодёжью: школьные конфликты, первая любовь, формирование и становление личности, поиск жизненного призвания и т.п.

В 70-е – 80-е годы намечается тенденция создания пьес, обращённых одновременно к юному и взрослому зрителю. Авторы начинают вести откровенный разговор о таких общественных недугах, как отчуждённость в семье («Жестокие игры» (1978) А. Арбузова), подростковая жестокость («Вагончик» (1988) Н. Павловой), наркозависимость («Между небом и землёй жаворонок вьётся» (1989) Ю. Щекочихина).

В 1990-е годы после распада СССР репертуарный театр оказался в глубоком системном кризисе, в результате чего значительная масса подростковых пьес, созданных ранее, либо утратила свою актуальность, либо стала невостребованной. В этот период в России возникает и набирает силу театрально-драматургическое движение, получившее название «новая новая драма» (Болотян, Лавлинский 2010: 35-36).

Примечательно, что дети и подростки часто становились главными героями новых пьес, но произведения эти не относились к детско-юношеской литературе. Стилиевые особенности пьес характеризовались натурализмом, намеренным отказом авторов от литературных языковых норм, активным использованием обценной лексики, поэтому исполнялись они (в виде читок или спектаклей), как правило, на экспериментальных театральных площадках для взрослой публики. Образ ребёнка/подростка, скорее, был средством изображения мира взрослых и поводом для разговора о болезнях общества. Как отмечает исследователь современной драматургии Т. В. Журчева, в пьесах этого периода ребёнок – судья жестокого и страшного мира, но в то же время – его неотъемлемая часть, его порождение; ребёнок слаб, но жесток; он жертва, но каждую минуту готов стать палачом (Журчева 2018: 197-199). По нашим наблюдениям, сюжеты новодраматических пьес нередко заканчивались гибелью юных героев, которые либо проигрывали в неравной схватке с жестоким миром взрослых («Пластин» В. Сигарева), либо сознательно выбирали уход в мир иной («Путешествия на краю» И. Савельева) (Кабилова 2022: 80-81).

В настоящее время наблюдается тенденция к возрождению подростковой драмы, т.е. пьесы о подростках для подростков. Проводятся специализированные драматургические конкурсы. Возникший в 2011 году конкурс новой драматургии «Ремарка» с 2018 года начал работать по двум направлениям – Большая и Маленькая Ремарка – и принимать тексты для взрослых, подростков («Пьесы 12+») и детей («Пьесы 12-», «Сказка»)¹.

Всё чаще в театральных афишах ТЮЗов и молодёжных театров можно увидеть современную пьесу о подростках, при этом проблематика пьес близка самой широкой зрительской аудитории. Можно говорить о стремлении драматургов создать универсальную пьесу, интересную не только подросткам, но и взрослым.

Конфликты, отражаемые в современной пьесе о подростках, как правило, отсылают зрителя к самым острым социальным, культурным и духовным проблемам общества, таким как распад семьи, одиночество, рост агрессии и насилия, разобщённость, отсутствие единых моральных ценностей. Современная пьеса

¹ Приём пьес на конкурс новой драматургии «Ремарка» открыт // Конкурс новой драматургии «Ремарка», <https://remarka-drama.ru/news/priem-pes-na-konkurs-novoi-dramaturgii-remarka-2024-otkryt>

активно размышляет о проблеме глобальной виртуализации и цифровизации и того влияния, которое цифровые технологии оказывают на внутренний мир конкретного молодого человека.

В связи с этим нам представляется интересным проанализировать природу конфликта в современных пьесах о подростках и затронуть такие вопросы, как типология конфликта, участники и источники конфликта, пространство, в котором реализуется конфликт, способы реализации конфликта. Новизна и актуальность исследования состоит в обращении к самому современному драматургическому материалу – пьесам, созданным в период с 2013 по 2020 годы и вошедшим в шорт-листы различных драматургических конкурсов.

В Словаре актуальных терминов и понятий отмечается, что драматический конфликт – это «противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обуславливающее его специфическую структуру» (Тамарченко 2008: 104).

В. М. Волькенштейн пишет, что сюжет многих пьес отражает развитие конфликта и строится как ряд нарастающих столкновений, при этом герой может вступать в драматическую борьбу не только с окружающей его средой, но и с самим собой (Волькенштейн 1969: 187-188).

Согласно концепции, предложенной исследователями современной драматургии И. М. Болотян и С. П. Лавлинским, драматический конфликт в новой и новейшей драматургии определяется «многообразными ситуациями „кризиса частной жизни“, традиционно носящими в драме подчеркнuto публичный характер» (Болотян, Лавлинский 2019: 137). Авторы выделяют четыре типа драматического конфликта: сущностный (столкновение героя с самим собой как с Другим – прошлым, настоящим, будущим); социальный (столкновением героя с социальными Другими); культурный (столкновение героя с самим собой как культурным Другим и/или Другими как носителями «иных», «чужих» ценностей); духовный (столкновение героя с Другим как Чужим; в качестве Чужого, как правило, выступает Высшее Начало – Бог, Высший Разум и прочее) (Болотян, Лавлинский 2019: 139-140).

По нашим наблюдениям, в современной пьесе о подростках юный герой вступает, в основном, в конфликт социальный, возникающий вследствие взаимодействия со сверстниками, учителями, родителями, пользователями сети Интернет.

Сущностный тип конфликта (столкновение героя с самим собой как с Другим) характерен для монодраматических пьес, которые достаточно широко представлены в изучаемом нами сегменте.

В XXI веке одним из важных мест социализации становится Интернет, что находит отражение в современных пьесах. О новом типе героя в современной драматургии – «цифровом ребёнке» – пишет О. В. Ловцова (Ловцова 2018). Статистика конкурса «Маленькая ремарка» в период с 2018 по 2020 годы показывает, что тема Интернет-коммуникации является одной из самых важных и актуальных на сегодняшний день: 19 из 31 пьес, попавших в шорт-листы 12+ конкурса, касаются темы общения в виртуальной среде (Тютелова, Сергеева, Сундукова 2021: 98-99).

В ряде пьес пространство интернет – это виртуальная площадка, на которую переносятся традиционные подростковые конфликты. К примеру, в пьесе Н. Блок «Фото топлес» конфликт связан с нарушением личных границ и обнародованием частной переписки. Молодой человек публикует в соцсети откровенное фото своей одноклассницы, присланное в личном сообщении, и на следующий день девочка становится объектом травли всей школы. Конфликт, вынесенный в публичное интернет-пространство и оттого воспринятый пострадавшей стороной ещё более болезненно, в конечном итоге преодолевается благодаря публичному извинению мальчика.

Драматурги размышляют о том, что чрезмерное общение в интернете чревато потерей живой связи с реальным миром и отчуждением в семье. В пьесе Е. Бизязевой «Март и Слива» уход подростка в интернет связан с разочарованием в реальной жизни и поиском истины в том пространстве, где, казалось бы, есть ответы на все вопросы. Вместо того, чтобы поделиться своими сомнениями и переживаниями с любящей матерью, девятиклассник Слава в тайне от всех начинает переписываться в интернете с незнакомцем по имени Mr. Blood. Философские разговоры с интернет-наставником в итоге заканчиваются призывом к суициду, и мальчик чуть было не совершает роковую ошибку. Избежать трагедии удаётся только благодаря вмешательству матери ребёнка.

У героев пьесы А. Иванова «Это всё она» нет имён: в тексте пьесы персонажи обозначены как Мать и Сын. Семья находится в состоянии глубокого кризиса, связанного с недавней смертью отца: юноша намерено отказывается от общения с матерью и избегает с ней всяческих контактов. Тогда женщина решается на отчаянный поступок: она регистрируется в соцсети, где её сын присутствует под именем Тауэрский ворон, и затевает с ним переписку. Парень не подозревает, что общается с собственной матерью, для него она красивая девочка Тоффи с загадочной аватаркой. А женщина, страдающая от одиночества, погружается в игру настолько, что уже не может остановиться. В своём сознании она перестаёт быть матерью и идентифицирует себя с Тоффи. Вся трагичность ситуации в том, что для женщины такая форма общения становится замещением утраченных отношений с мужем и способом избавления от одиночества,

а для мальчика – это первая любовь. Он страстно желает увидеться с Тoffи в реальности. Когда обман раскрывается, мальчик не справляется с правдой жизни и пытается выпрыгнуть из окна прямо на глазах у матери. Конфликт, возникший в результате подмены живого общения виртуальным, так и остается неразрешенным.

М. М. Бахтин писал о том, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» (Бахтин 1975: 235). В своей пьесе А. Иванов показывает примету, характерную для XXI века, когда люди, физически находящиеся в одном пространстве, существуют в разных мирах.

Распространённым типом социального конфликта, отражаемого в современных пьесах, является школьный конфликт. В пьесе «Макаки, пицца и деструкция» И. Васьковской и Д. Уткиной конфликт разгорается из-за преподавателя театральной студии, которая намеренно ставит своих воспитанниц Дашу и Юлю в ситуацию конкурентной борьбы. Примечательно, что в пьесе показан не только школьный, но и семейный конфликт, усугубляющий кризисное состояние девочек-подростков. Несмотря на разный социальный статус героинь (одна из богатой семьи, вторая – из бедной), обе страдают от одиночества, недостатка любви и внимания со стороны родителей. Дети и взрослые существуют в параллельном мире, и попытки девочек получить дружеский совет и родительскую поддержку оказываются тщетными. Юля пробует поговорить с мамой, но реакция всегда одна – мать молчит, не оборачивается, не реагирует, отворачивается к телевизору (ремарки взяты из разных сцен). Отец и вовсе ушёл из семьи. Мать Даши живет своей жизнью: она легко отменяет запланированный обед с дочерью в ресторане и убегает на свидание к любовнику, и всё это – на глазах у ребёнка: «Зайчик... ну ты уже взрослая – всё понимаешь»². Девочкам приходится решать свои проблемы в одиночестве, и они начинают жить по жестоким правилам взрослого мира: идут на обман, предательство. В результате обе героини получают психологическую травму. Внешний конфликт сходит на нет, но духовного роста в результате пережитого опыта не происходит. Добавим, что эта пьеса не только о межличностном конфликте. Ссора – только повод указать на противоречие, которое возникает между ребенком и миром, его окружающим. Обе девочки находятся в конфликте не друг против друга, а против мира, их не понимающего, делающего их одиночками. И этот конфликт не разрешается. Но именно он и движет действием, развивает его.

В пьесе «Вдох-выдох» Юлии Тупикиной четырнадцатилетняя Маша становится жертвой школьного буллинга. События происходят в провинциальном городе Черноморске, куда девочка вместе с матерью переезжает из Москвы по совету врачей. Сначала Маша вливается в коллектив и даже заводит друзей, но через некоторое время у неё начинаются серьёзные проблемы с одноклассниками из-за того, что она не такая как все («Коваленко у нас выпендривается много. <...> То вырядится как клоун <...>. То какой-то косплей замутит. Короче, странная»³). Стараясь избегать конфликтов с ребятами, она уходит в себя, предпочитает отмалчиваться. Но молодые люди не могут успокоиться: в спортзале девочки выгоняют её из раздевалки, а мальчики окружают после школы и пытаются выяснять отношения. На помощь Маше приходит учитель – талантливый педагог, проявляющий искренний интерес к судьбе своей подопечной. Он опрашивает одноклассников девочки, встречается с её мамой, поднимает вопрос на родительском собрании, призывает взрослых поговорить со своими детьми и объяснить, что «... люди разные»⁴. Но даже такому человеку с чутким и добрым сердцем не удаётся уладить конфликт, в который вовлекаются не только дети, но и взрослые. Один из одноклассников избивает девочку на школьной дискотеке – на глазах у всех. Парень делает это с подачи своего отца, который вкладывает в сознание своего сына мысль о насилии («Батя сказал, извращенцев всех надо в печку»⁵). История заканчивается на позитивной ноте. Мать Маши принимает решение уехать из города «... сначала в Москву, а потом дальше»⁶. Девочка выздоравливает, причём ей удаётся восстановиться не только физически, но и духовно. В её финальном монологе угадывается уверенность в будущем: «... нет никаких препятствий, всё гладко, всё получается»⁷.

По мнению литературоведа М. А. Литовской, «на границе детства/взрослости необходимы произведения, закрепляющие в сознании подростка базовые ценности, многократно их повторяющие и транслирующие» (Литовская 2010: 26). В пьесах советского периода школа показывалась как воспитывающая среда, оказывающая плодотворное влияние на подростка, а образ учителя являл собой идеал нравственности. Такова, к примеру, учительница в пьесе Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» (1980). В советской пьесе роль учителя и школьного коллектива в разрешении возникающих конфликтов была определяющей. Исследователь И. Л. Любинский в своей книге «Театр для детей. Облик героя в

² Васьковская И., Уткина Д. Макаки, пицца и деструкция // Театральная библиотека Сергея Ефимова, https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc (дата обращения: 01.12.2023).

³ Тупикина Ю. Вдох-выдох // Сайт Юлии Тупикиной, <https://www.tupikina.com/page2> (дата обращения: 01.12.2023)

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

советской драматургии для детей и юношества» отмечает, что в школьных пьесах «положительный герой» вместе с коллективом обычно перевоспитывал одиночку-индивидуалиста (Любинский 1965). Однако в приведённых нами примерах пьес мы наблюдаем обратную ситуацию. Здесь нет коллектива как объединяющей и созидательной силы, способствующей разрешению конфликтов. У каждого своя правда и своя мораль, своё понимание справедливости, своё видение успеха. Положительный образ учителя встречается, однако в современной пьесе педагог уже не является лидером, способным вести за собой весь коллектив.

Семейный конфликт – ещё одна разновидность социального конфликта, который в своих произведениях описывают современные драматурги. О кризисном состоянии подростка, вызванном разводом родителей, говорится в пьесе А. Букреевой «Ганди молчал по субботам». Автор ведёт повествование от лица главного героя – шестнадцатилетнего Мота, что позволяет изобразить внутренний мир ребёнка и показать, как мучительно он справляется с проблемами, вошедшими в его жизнь из взрослого мира, в котором, оказывается, можно предать идеалы любви. Особенность сюжетного построения пьесы состоит в том, что катастрофическое событие (развод родителей) помещено в самое начало пьесы. По мере развёртывания сюжета показывается, как герой меняется. Первая реакция подростка – протест. Он начинает молчать в подражание женщине-бомжу, с которой знакомится в метро. Кризисное состояние героя усугубляется: вначале он молчит только по субботам, затем – в остальные дни недели. Через какое-то время он удаляет все аккаунты в соцсетях. Реализуется вариант драматической ситуации, который И. М. Болотян и С. П. Лавлинский описывают как «последовательное исключение героя из разных социальных институтов и из самой жизни» (Болотян, Лавлинский 2019: 141). Однако со временем парень взрослеет и учится видеть не только свою, но и чужую боль, что приближает его к выходу из кризиса.

В пьесе-монологе С. Давыдова «Коля против всех» поднимается проблема отчуждённости в семье и безразличия взрослых к судьбе ребёнка. Главный герой переосмысливает своё прошлое, в котором он совершил непоправимый поступок: из-за конфликта с бабушкой, на попечении которой он остался после смерти матери, Коля отрезал себе пальцы правой руки, тем самым лишив себя музыкальной карьеры, о которой мечтал с детства. Тип конфликта в пьесе относится, по классификации И. М. Болотян и С. П. Лавлинского, к сущностному: «самоопределяющаяся в собственной “эго-истории” “биографическая” личность сталкивается с самой собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)» (Агеева 2013: 173), что, по наблюдению Н. А. Агеевой, характерно для современной монодрамы. Катастрофа, о которой рассказывает герой, происходит в прошлом, когда Коля был подростком. Монолог же ведётся от лица повзрослевшего юноши. Речь героя становится тем пространством, в котором реализуется драматический конфликт. Посредством монолога герой пытается решить терзающие его внутренние противоречия и обрести гармонию. Его монолог сопоставим с исповедью и покаянием, дарующим искупление греха. Поскольку исповедь героя публична, то на уровне зрителя запускается процесс «нравственно-этической самоидентификации» (Лавлинский, Павлов 2016: 118), т.е. соотнесения опыта героя со своим собственным жизненным опытом. В финале пьесы Коля говорит о примирении с бабушкой.

Анализ выбранных нами произведений показывает, что в современной пьесе герой-подросток вступает в конфликт со сверстниками, взрослыми, анонимными пользователями сети Интернет без чётко обозначенных возрастных и гендерных признаков, а также с самим собой как с Другим. Важнейшей проблемой подростка в современном мире является проблема кризиса идентичности, при этом неокрепшему сознанию молодого человека довольно сложно найти грамотный, уравновешенный, сбалансированный ответ на те вызовы, с которыми он сталкивается.

В пьесах о коммуникации подростков в Интернете показан глубокий конфликт героев с настоящим: из реальной жизни с её несовершенствами и проблемами подростки убегают в Интернет, но это не только не помогает выйти из кризиса, но зачастую усугубляет его.

Источником конфликта во многих современных пьесах о подростках становится мир взрослых. В. Е. Хализев отмечает, что при драматическом конфликте имеет место «нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного» [Хализев 1986: 134]. Как мы видим, в современных пьесах о подростках поступки, нарушающие гармоничный миропорядок, как правило, совершаются взрослыми, что приводит к развитию кризисных состояний детей.

Акцент в пьесах перемещается с внешнего действия на внутренний мир подростка. Драматурги сосредотачиваются на рефлексии героя по поводу событий, нарушивших привычный миропорядок, на поисках пути выхода из кризиса. Как правило, в результате работы над собой героям-подросткам удаётся найти фундамент, на котором будет строиться будущее.

В современных пьесах о подростках ощущается влияние «новой новой драмы» для взрослых, что выражается в перенесении в подростковую пьесу взрослых тем, острой социальной проблематике пьес, в формах драматического конфликта и их разрешения. Существенным отличием новейших пьес о подростках от новодрамовских пьес рубежа XX-XXI веков являются сюжеты становления, в которых «обрамляющая

циклическая схема включает в себя схему кумулятивную, причем “нарастание” <...> означает последовательное приобретение опыта» (Тамарченко 2008: 242). Юные герои проходят испытания, но не погибают, а, продолжают жить. Таким образом, прослеживается тенденция к созданию универсальной пьесы, интересной для самого широкого круга зрителей.

Список источников

Агеева Н. А. Поэтика отечественной современной монодрамы // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». Новосибирск, 2013. Вып. 6 (16). С. 168–176.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. 502 с.

Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». Москва: РГГУ, 2010. Вып. 2 (45)/10. – С. 35–36.

Болотян И. М., Лавлинский С. П. Конфликт драматический // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Под ред. С. Лавлинского. Siedlce, 2019. С. 137-140.

Волькенштейн В. М. Драматургия. Изд. 5-е, дополненное. Москва, 1969. 336 с.

Журчева Т. В. Настоящее без будущего. Образ ребенка/подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества // Современная драматургия. Москва, 2018. Вып. 3. – С. 197–199.

Кабилова Е. С. Темы, мотивы и конфликты в современной подростковой драматургии // XLVIII Самарская областная студенческая научная конференция : тезисы докладов, Самара, 11–22 апреля 2022 года / Министерство образования и науки Самарской области; Совет ректоров вузов Самарской области; Ассоциация вузов Самарской области. Санкт-Петербург: ООО «Эко-Вектор», 2022. С. 80–81.

Коханая О. Е. Социокультурные функции детского и молодёжного театра: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии: по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры / Московский государственный университет культуры и искусств. Москва, 2009. 46 с.

Лавлинский С. П., Павлов А. М. О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография. Под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. С. 103–125.

Литовская М. А. «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка // Детская литература сегодня : сб. науч. ст. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С. 25–33.

Ловцова О. В. Типология детских образов в современной британской драме: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: по специальности 10.01.03 – Литература народов зарубежья / Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург, 2018. 227 с.

Любинский И. Л. Театр для детей. Облик героя в советской драматургии для детей и юношества. Москва: Детская литература, 1965. 144 с.

Тамарченко Н. Д. Конфликт драматический // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Тютелова Л. Г. Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков / Л. Г. Тютелова, Е. Н. Сергеева, К. А. Сундукова // Технологии в инфосфере. Санкт-Петербург, 2021. Т. 2. Вып. 4(5). С. 94–108.

Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва, 1986. 260 с.

References

Ageeva N.A. (2013) Pojetika otechestvennoj sovremennoj monodramy [Poetics of Russian modern monodrama]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. Novosibirsk, 6 (16), 168-176. (In Russ.).

Bakhtin, M. M. (1975) *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura. 502 p. (In Russ.).

Bolotjan I. M., Lavlinskij S. P. (2010) “Novaja drama”: opyt tipologii [“New Drama”: typology experience]. *Vestnik RGGU. Serija «Filologicheskie nauki. Literaturovedenie i fol’kloristika»*. Moscow, RGGU, 2 (45)/10, 35–36. (In Russ.).

Bolotyay I. M., Lavlinsky S. P. (2019) Konflikt dramaticheskij [Dramatic conflict]. *Jeksperimental’nyj slovar’ novejshej dramaturgii*. Siedlce, 137-140 (In Russ.).

Volkenshtein V. M. (1969) *Dramaturgija* [Dramaturgy]. Ed. 5th, supplemented. Moscow, 336 p. (In Russ.).

Zhurcheva T.V. (2018) *Nastojashhee bez budushhego. Obraz rebenka/podrostka v novejshej russkoj dramaturgii kak indikator sostojanija sovremennogo obshhestva* [Present without future. The image of a child/teenager in modern Russian drama as an indicator of the state of modern society]. *Sovremennaja dramaturgija*. Moscow, 3, 197–199. (In Russ.).

Kabilova E. S. (2022) *Temy, motivy i konflikty v sovremennoj podrostkovej dramaturgii* [Themes, motives and conflicts in modern teenage drama]. *XLVIII Samarskaja oblastnaja studencheskaja nauchnaja konferencija : tezisy dokladov, Samara, 11–22 aprelya 2022 goda / Ministerstvo obrazovaniya i nauki Samarskoj oblasti; Sovet rektorov vuzov Samarskoj oblasti; Associacija vuzov Samarskoj oblasti*. Sankt-Peterburg: ООО «Jeko-Vektor», 80–81. (In Russ.).

Kohanaja O. E. (2009) *Sociokul'turnye funkcii detskogo i molodjozhnogo teatra: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora kul'turologii: po special'nosti 24.00.01 – Teorija i istorija kul'tury* [Sociocultural functions of children's and youth theater: abstract of a dissertation for the degree of Doctor of Cultural Studies: specialty 24.00.01 - Theory and history of culture]. Moskovskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv. Moscow, 46 p. (In Russ.).

Lavlinskij S. P., Pavlov A. M. (2016) O performativno-receptivnom potenciale sovremennoj dramaturgii [On the performative-receptive potential of modern dramaturgy]. *Novejšaja drama rubezha XX-XXI vv.: predvaritel'nye itogi: kollektivnaja monografija. Pod obshh. red. T. V. Zhurchevoj*. Samara: Samara State University, 103–125. (In Russ.).

Litovskaja M. A. (2010) "Vremja vseгда horoshee": social'naja psihologija dlja sovremennogo podrostka ["Time is always good": social psychology for the modern teenager]. *Detskaja literature segodnja : sb. nauch. st.* Ekaterinburg: UrGPU, 25–33. (In Russ.).

Lovcova O. V. (2018) *Tipologija detskih obrazov v sovremennoj britanskoj drame: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk: po special'nosti 10.01.03 – Literatura narodov zarubezh'ja* [Typology of children's images in modern British drama: dissertation for the degree of candidate of philological sciences: specialty 10.01.03 - Literature of foreign peoples]. Ural State Pedagogical University. Ekaterinburg, 227 p. (In Russ.).

Ljubinskij I. L. (1965) *Teatr dlja detej. Oblik geroya v sovetskoj dramaturgii dlja detej i junoshestva* [Theater for children. The appearance of a hero in Soviet drama for children and youth]. Moscow: Children's literature, 144 p. (In Russ.).

Tamarchenko N. D. (2008) Konflikt dramatičeskij [Dramatic conflict]. *Pojetika: slov. aktual. terminov i ponjatij*. Moscow: Kulagina Publishing House; Intrada, 358 p. 144 p. (In Russ.).

Tjutelova L. G., Sergeeva E.N., Sundukova K.A. (2021) Tehnologii virtual'nogo obshhenija v sovremennoj dramaturgii dlja podrostkov [Technologies of virtual communication in modern drama for teenagers]. *Tehnologii v infosfere*. Sankt-Peterburg, Vol. 2., 4(5), 94–108. (In Russ.).

Halizev V. E. (1986) *Drama kak rod literatury (pojetika, genesis, funkcionirovanie)* [Drama as a kind of literature (poetics, genesis, functioning)]. Moscow, 260 p.

Информация об авторе

Е. С. Кабилова – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский университет.

Information about the author

Elena S. Kabilova – postgraduate student, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University.

Статья поступила в редакцию 15.12.2023; одобрена после рецензирования 31.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 15.12.2023; approved after reviewing 31.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 63–69.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 63–69.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 82-2
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-63-69

ЧИТКА КАК ЖАНР В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Вера Владимировна Сердечная

Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия
rintra@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-8718-3556

Аннотация. В статье рассматривается история и характеристики читки как самостоятельного жанра театрального процесса, возникшего в России в 1990-х годах как специфическая форма репрезентации драматургического текста новой драмы. Возникнув как «бедный» вариант спектакля, читка в новом значении обрела самостоятельность и ценность, в новом качестве утверждая литературоцентричность театра. В статье рассмотрена история жанра читки и охарактеризованы причины сохранения этого жанра: эти причины носят не только материальный характер, но и социальный, а также гносеологический (глубина погружения зрителя в текст). Важнейшая часть читки, обсуждение прочитанного со зрителем, придает читкам характер действия по созданию сообщества. Также в статье определены жанровые отличия читки: камерность пространства, частое использование нетеатральных пространств, свободная рассадка, отказ от внешних оформительских средств (музыка, пластика, костюмы, декорации), остранение актерского существования, обязательное обсуждение услышанного с аудиторией. Восприятие читки связано с активизацией воображения зрителя, его соавторством в режиссуре спектакля, с получением не только впечатления, но и герменевтического опыта. Таким образом, в период постдраматического театра читка становится формой возвращения к литературной основе театра. В финале статьи автор рассматривает опыт создания в Краснодаре объединения читок современной драмы «Аврора читает». В итоге в статье делается вывод о том, что читка в современном театрально-процессе не только остается самостоятельным жанром, но и порождает новые театральные традиции. В региональном аспекте читка весьма важна как форма создания сообщества, заинтересованного в диалоге о современной драматургии.

Ключевые слова: современная драматургия, читка, жанр читки, остранение, драматургический конкурс, «Аврора читает».

Для цитирования: Сердечная В. В. Читка как жанр в современном театрально-процессе // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 63–69. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-63-69

Original article

READING AS A GENRE IN MODERN THEATER PROCESS

Vera V. Serdechnaia

Kuban State University, Krasnodar, Russia, rintra@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-8718-3556

Abstract. The article examines the history and characteristics of reading (“chitka”) as an independent genre of theatrical process that arose in Russia in the 1990s as a specific form of representation of the new drama dramatic text. Having emerged as a “poor” version of the performance, the reading genre acquired independence and value in a new meaning, affirming the literary-centric nature of the theater in a new capacity. The article examines the history of the reading genre and characterizes the reasons for the preservation of this genre: these reasons are not only material in nature, but also social, as well as epistemological (the depth of the viewer’s immersion in the text). The most important part of the reading, the discussion of what is read with the viewer, gives the readings the character of an action to create a community. The article also identifies genre differences in readings: intimacy of space, frequent use of non-theatrical spaces, free seating, refusal of external decorative means (music, plastic arts, costumes, scenery), defamiliarization of the actor’s existence, the discussion of what was heard with the audience. The perception of the reading is associated with the activation of the viewer’s imagination, his co-authorship in directing the performance, with obtaining not only an impression, but also a hermeneutical experience. Thus, in the period of post-dramatic theater, reading becomes a form of return to the literary basis of the theater. At the end of the article, the author examines the experience of creating an reading association for the modern drama “Aurora reads” in a Russian city Krasnodar. As a result, the article concludes that reading in the modern theatrical process not only remains an independent genre, but also gives rise to new theatrical traditions. In the regional aspect, readings are very important as a form of creating a community interested in dialogue about modern drama.

Key words: modern dramaturgy, reading, genre of reading, defamiliarization, drama competition, “Aurora reading”.

For citation: Serdechnaia V. V. (2024) Reading as a genre in modern theater process. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 63–69. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-63-69

Понятие «читка», то есть чтение пьесы актерами с листа, вошло в терминологический аппарат театрального дела со времен Станиславского, обозначая в его практике первичное чтение и разбор пьесы актерами, то есть будучи ситуационным синонимом застольного периода работы над пьесой: «Станиславский исходил из того, что разбор пьесы за столом является в основном анализом психической стороны жизни образа» (Сизова 2019: 379). В 1990-х, с появлением и упрочением «новой драмы», однако, читка постепенно сформировалась как отдельный сценический жанр, самостоятельная форма презентации драматургического текста.

Два вышеуказанных значения понятия «читка» отражены в современном театральном словаре: «Читка, -и, ж. 1. Момент репетиции, когда актеры читают пьесу по ролям и совместно с режиссером обсуждают постановочный замысел. 2. Разновидность театрального представления, когда актеры читают текст пьесы перед зрителями; зачастую тут намечается пространственное и музыкально-звуковое решения; как правило, данное действие происходит единожды» (Бураченко 2021: 165-166). Эти же два значения зафиксированы в «Экспериментальном словаре новейшей драматургии»: «Читка – промежуточная стадия между печатным и сценическим вариантом текста, репетиционная фаза чтения пьесы по ролям, либо просто чтение текста вслух – автором, режиссером, кем-то из актеров для различных прикладных целей, например, представление нового материала коллективу театра или узкому кругу заинтересованных лиц. В „новой драме“ <...> читкой называют отдельный театральный жанр, связанный с особым типом репрезентации текста на сцене» (Сизова 2019: 377). В академическом словаре «Чтение» М. Черняк дает значение самостоятельного жанра как главное: «новый театральный жанр, связанный с феноменом “новая драма”» (Черняк 2021: 346).

В зарубежной практике практика «reading theatre» воспринимается в основном в контексте образовательной работы по анализу драматургии (Buching 1981; Рое 2010). Есть мнение о том, что форма читки привезена Михаилом Рошиным из США (из Центра Юджина О’Нила), однако там она воспринималась как одна из стадий «пробы» пьесы в звучании (Вислов 2013; Сизова 2021); в России же читка постепенно стала самостоятельной формой. По другой версии, читка как самостоятельное действие восходит к практике британского театра Royal Court (Быкова 2014; Тухватулина 2017; Немченко 2020).

Однако справедливо и указание на традиционность этой формы: имея «салонное» происхождение во французской культуре XVI-XVII вв., затем культура читки своих произведений на публику была перенята и в России – сумароковских времен, и времен Гоголя и Пушкина (Сизова 2019: 377-379; Лазарева 2016: 184-186). Лишь впоследствии читка стала понятием театральной практики.

История читок в России как формы презентации новой пьесы, читки как действия самостоятельной ценности, восходит к 1990 году, когда состоялся первый семинар молодых драматургов на подмосковной усадьбе Станиславского Любимовка. Это событие сформировало основания для появления масштабного конкурса-фестиваля молодой драматургии «Любимовка», в течение трех десятилетий определявшего облик российской новой драмы.

Форму читки подхватил «Театр.doc», его основатели и вдохновители Елена Гремина и Михаил Угаров: в стенах этого театра читки новой драмы стали нормальной формой презентации текста, часто не имевшей прямого сценического продолжения.

С конца 1990-х годов форма читки была распространена в Екатеринбурге, там устоялась традиция читок новой драмы в театре Николая Коляды. Уральская школа драматургии, а затем и конкурс «Евразия» практиковали читку как важнейшую форму демонстрации нового текста. Как отмечают исследователи, «читки-презентации текста перешли в разряд самостоятельного театрального жанра в частных театральных компаниях» (Сизова 2021: 43), то есть в независимых театрах.

Далее читка, закрепившая свой статус как форма презентации новой драмы, стала нормальной формой репрезентации текстов-победителей на всех конкурсах драматургии («Ремарка», «Действующие лица», «Исходное событие XXI век», «Действующие лица», «Кульминация» и др.) и даже дала название конкурсу «Первая читка». Как отмечают исследователи, «Начиная с 2010-х годов, читки постепенно выходят за пределы конкурсных драматургических программ и приобретают статус особой формы театрального представления» (Тухватулина 2017: 75). Кроме того, читки используются как форма презентации того или иного среза драматургии – например, драмы какой-либо страны (Дзюба, Кирдянова 2015).

Театральный критик П. Руднев трактует читку как вынужденно минималистичный вариант спектакля: «новые пьесы вынужденно читали, а не играли: спектакль как драматическая читка, предъявляющая текст как текст, не интерпретирующий авторского замысла» (Руднев 2018: 410). Однако постепенно читка утратила ощущение вынужденности, вернее, выработала собственные жанровые законы, в которых отсутствие интерпретации – одна из ключевых, хотя, быть может, и утопических, задач.

Задачей теории и практики театра остается разграничение таких понятий, как читка и эскиз спектакля. Театральный критик А. Вислов отмечает: «у нас, так уж сложилось, одно и то же действие кто-то назовет читкой, а кто-то определит в качестве эскиза» (Вислов 2013: 149). Однако можно выделить общую тенденцию к тому, что эскиз воспринимается в большей степени как нечто приближенное к спектаклю, а читка дистанцируется от нарочитой театральности и редко воспринимается как прямой шаг к постановке.

Интересно также, что читка может восприниматься и позиционироваться не только как репрезентация, но и как метод изучения драматургии: исследование «не в форме теоретической дискуссии, а практически – на сцене, в виде театрализованной читки с листа» (Наумов 2018: 90). В читке «происходит проверка правдивости речи, звучащего слова, ритмической организации текста, синтагматики пьесы с ее паузами и кульминациями» (Немченко 2020: 316) – то есть ревизия пьесы как звучащего текста.

Как отмечают исследователи, распространение читки как жанра повлияло и на развитие эстетики российского театра, привело «к появлению отдельных театральных компаний, воспитанных читкой и вобравших в себя ее скупую эстетику, например, театр “POST” Дмитрия Волкострелова» (Сизова 2021: 44). Исследователи выделяют и такой жанр спектакля, как читка, – жанр намеренно минималистичный, бросающий вызов театральной визуальной традиции и ведущий к остранению (Ефременко 2011; Немченко 2020).

Таким образом, читка как самостоятельный феномен уже прочно закрепилась в реальности российского театрального пространства. Однако как жанр она сравнительно мало отрефлексирована в научном дискурсе: «сегодня практически нет ни одного исследования, посвященного жанру театральной читки» (Сизова 2021: 44). Задачей данной статьи видится анализ черт читки как уникального театрального формата, связанного со становлением новой драмы в России конца XX века – начала XXI, но потенциально не ограниченного этими рамками.

Именно читка, а не спектакль, стала ведущей формой репрезентации новых текстов по нескольким причинам.

Первая причина – материальная. По сравнению с постановкой читка – сравнительно недорогой жанр, который позволяет «проверить» текст на логичность, понятность и востребованность без привлечения серьезных постановочных средств. Поскольку современная драматургия занимает в репертуаре театров, особенно в провинции, ничтожно малый процент, именно такая экономная форма проверки способна постепенно, эмпирически вводить новые тексты в театральное пространство и создавать зрительский запрос на новую драму.

Вторая причина – социальная. Как правило, читка существует не в монологическом формате театральной постановки, но предполагает диалог со зрителем после прочтения. Таким образом, в отличие от спектакля читка позволяет создать пространство разговора о новой драме и более глубоко ввести пьесу в социальный опыт аудитории. Итог читки – не столько впечатление (хотя без него театральное действие невозможно), сколько герменевтический вывод.

Третья причина – глубина погружения в текст. Преследуя важнейшую цель презентации текста, читка с ее лаконичными средствами и практически без постановочных «украшений» позволяет зрителю погрузиться именно в текст, возвращая современному театру, как это ни парадоксально, литературоцентричность: «в “читках” происходит редуцирование основных положений режиссерского театра, своеобразная его ревизия, “вечное возвращение” театра к своей природе, напряженному взаимодействию актерского и драматургического начал» (Немченко 2020: 316).

Рассмотрим признаки читки как самостоятельного театрального жанра.

Как правило, читка происходит в камерном пространстве, что задано самими законами жанра (чтение вслух и последующее обсуждение). Зачастую для читки используется не залы театров (не всегда открытых к инициативам), а другие публичные площадки: бары, кофейни, скверы, выставочные пространства. «Читка всегда рассчитана на камерное пространство, небольшое количество зрителей, что предполагает и особую стилистику актёрского существования в образе, и другую энергетику, способствующую непосредственному общению всех участников процесса» (Тухватулина 2017: 78). Формат читки часто предполагает свободную, демократическую рассадку зрителей (Сизова 2021: 47).

Читка как литературоцентричный жанр предполагает отказ от большинства постановочных и оформительских ходов, таких как музыка, реквизит, смена мизансцен, костюмов, динамический свет. «Ни один театральный эффект не должен был отвлекать внимание зрителя от текста» (Сизова 2021: 45). По другой формулировке, при постановке читки режиссер «работает только с текстом, не решая вопросы по художественному оформлению сцены» (Болотина 2023: 195).

Созданный в какой-то момент творческой командой «Любимовки», а точнее спектакля «Большая жрачка», «манифест» требований к жанру читки включал:

- минимальное использование декораций;
- исключение музыки;

- требование, чтобы актеры играли только свой возраст (Сизова 2021: 45).

Однако ясно, что этот манифест стал только одной из стадий или попыток формирования канона, поскольку форма читки подразумевает изначально сравнительную свободу презентации. М. Сизова предлагает и другой, опытно выведенный, список того, чего обычно не делали на читках «Любимовки». Так, не следует:

- использовать музыку;
- надевать броские театральные костюмы;
- ходить с листами по сцене;
- актерски «раскрашивать» речь;
- сокращать и менять текст автора (Сизова 2019: 381).

Условность жанра, подчеркиваемая чтением с листа, а не наизусть, диктует остранение артиста, отказ от полного вживания в роль, – практически по законам брехтовского эпического театра. Вернее, как формулирует исследователь вопроса, читка предлагает актерам «некий „пограничный“ способ существования: с одной стороны максимально отдалиться от персонажей, с другой – ухватить их черты, сохранив при этом эффект одновременного узнавания текста пьесы актером и зрителем» (Сизова 2019: 381).

При этом важнейшая задача для артиста перемещается в область звучания: «возрастает значение точности логико-интонационного анализа пьесы и каждой роли» (Болотина 2023: 195). Как отмечает Е. А. Лазарева, на читке «актёры передают тексты на мягкой звуковой атаке естественного звучания, не скандируя звук – это тоже школа» (Лазарева 2016: 188). Значимы также жесты и иные типы невербальной коммуникации (Логинова 2023).

В основном читки остаются одноразовым мероприятием, что дает артистам особенное ощущение свободы и энергию стресса, а зрителям – чувство сопричастности уникальному опыту.

А кроме того, важно, что читка несет и важную коммуникативную функцию, смягчая и направляя аудиторию: помогает воспринять текст, который может быть не очень понятен при прочтении «глазами». Как пишет Я.О. Глембоцкая, «Коллективные читки пьес новой драмы связаны с затруднениями читателя, не справляющегося с пьесой даже на уровне понимания фабулы» (Глембоцкая 2011: 92), – и практика показывает, что это действительно так, читка помогает считать смыслы, которые не всегда очевидны «на глаз» из-за возрастающей сложности устройства текстов и не любви среднего читателя к драматургии как таковой.

Как правило, читка завершается обсуждением прочитанного с аудиторией. Обсуждение может вестись по разным правилам, однако важно, что оно становится основанием для диалога зрителя с текстом, с постановочной командой, с другими зрителями. «Читки – это и осуществление актуальной потребности театра вывести зрителя из пассивной позиции наблюдателя и найти степень его участия в спектакле» (Тухватулина 2017: 78). Как точно отмечает А. Вислов, на обсуждениях «обычно звучат весьма глубокие и острые размышления о месте и роли искусства в сегодняшнем обществе, о самом этом обществе как таковом, о тех его болевых точках, которые современная драматургия пытается, с той или иной степенью художественности, нащупать, обозначить, разбередить» (Вислов 2013: 155).

Важной частью читки как жанра и как мероприятия является творческая незамкнутость, незавершенность; принципиальная разомкнутость формы способствует свободному ощущению как актеров (не застроенных жестко в ролевых моделях), так и зрителей, открытых к диалогу.

Эстетическая природа восприятия читки также отличается определенной самобытностью. Прежде всего, она требует от зрителя / слушателя активности: «зритель сценического чтения неминуемо занимает активную позицию – в познавательном и эстетическом смыслах» (Ефременко 2011: 138).

Восприятие читки погранично между восприятием спектакля (визуальный контакт, наблюдение за артистами и их взаимодействием) и аудиоспектакля или аудиокниги (акцент на текст, важность интонационного решения). Минимум внешних признаков театрального оформления ведет к тому, что текст становится важнейшим объектом внимания. Вместе с тем прочитывание текста здесь и сейчас ведет к тому, что он воспринимается как целое (в отличие от записанной аудиокниги, например). А кроме того, «читки дают всем участникам процесса важный опыт погружения в сжатый и концентрированный текст, не разбавленный работой с реквизитом, многочисленными мизансценами, действием, и т.д.» (Тухватулина 2017: 78).

Минимум оформления и ориентация на текст приводят к активизации работы воображения и, при хорошем совпадении всех факторов, к яркому впечатлению. Так, А. Вислов вспоминает об одной из читок начала 2000-х у Коляды, пьесы Ольги Берсеновой по мотивам «Человека в футляре»: «И столько было в этой статике подлинной энергии и актерской резвости, столько чеховского юмора и чеховского же внимания к деталям, столько “жизни человеческого духа”, что вся предыдущая фестивальная программа, включавшая в себя ряд не самых плохих спектаклей, как-то моментально померкла» (Вислов 2013: 151).

Сам критик объясняет этот эффект хорошей читки именно сотворчеством зрителей: «Здесь каждый был волен достроить в голове свой собственный спектакль» (Вислов 2013: 152). Литературоцентричность читки является, таким образом, способом активизации собственного «режиссерского» состояния зрителя, а тем самым – соавторства в происходящем действии.

Как правило, читки проводятся некоторым блоком, часто – как некий семинар или результат конкурса, своего рода фестиваль пьес. Однако они могут быть и штучными мероприятиями.

М. Сизова отмечает также, что распространение жанра читки в последнее десятилетие привело к появлению «целого потока пьес, которые сегодня можно назвать текстами для исполнения, а их поэтика требует отдельного разговора, метода исследования и способа постановки» (Сизова 2021: 47). Однако это касается в большей степени «постдраматических» пьес, например, ftinge-программы фестиваля «Любимовка».

Значимость читки как формы представления новой драматургии в особенности возрастает в провинции, где в репертуаре театров современная драма занимает очень малое место и просто малоизвестна.

Так, в Краснодаре первые читки современной драмы в новейшей истории театра связаны с недолгим периодом работы как главного режиссера Краснодарского театра драмы Александра Огарева (2012 – 2013 годы), а затем с деятельностью независимого Одного театра. Читки проходили нерегулярно, однако с достаточной периодичностью, объединенные той или иной темой, иногда – страной происхождения.

В 2022 году в Краснодаре было основано независимое творческое сообщество читок современной драмы, получившее название «Аврора читает». Инициатором выступила автор данной статьи, преподаватель вуза и театральный критик, много лет бывшая ридером современной драмы; в качестве артистов задействованы студенты вузов города. Кроме вышеотмеченных особенностей жанра, проведение читок и обсуждений немаловажно и в педагогическом смысле; как точно отмечает Е.А. Лазарева, в обсуждениях формируется навык анализа, «будущие актёры учатся быть адвокатами и судьями своих персонажей. Это прекрасная школа для формирования творческой личности, личности, способной мыслить не только словами автора» (Лазарева 2016: 188).

Задачей объединения «Аврора читает» стали регулярные читки современной драматургии в различных пространствах Краснодара: от университетских аудиторий до камерных театральных залов, с небольшим количеством репетиций и с обязательным обсуждением. За год работы (декабрь 2022 – декабрь 2023) было проведено тринадцать читок пьес различных современных авторов: от современных классиков, таких как Дмитрий Данилов, до менее известных авторов, таких как челябинская писательница Анастасия Малейко. На практике были проверены многие характеристики читки как жанра.

Опыт работы в провинции с современной драматургией в жанре читки позволяет говорить о практическом результате, состоящем в создании и расширении сообщества, заинтересованного во взаимодействии с современной драмой. Диалогичность формы читки и присутствие обязательного обсуждения ведет к той социальной цели, которую точно формирует А. Вислов, – «к диалогу, в котором сегодня отечественная сцена нуждается, быть может, сильнее всего» (Вислов 2013: 152). А возможно, не только сцена, но и общество в целом.

Список источников

Болотина Е. В. Парадигма жанрового решения в сфере сценической речи // Модернизация культуры: диалоги о прошлом и настоящем в науке, искусстве, образовании. Материалы IX Международной научно-практической конференции. Самара, 2023. С. 195-196.

Бураченко А. И. Театральное рецензирование: Учебный словарь профессиональной лексики. Кемерово: КемГИК, 2021. 200 с.

Быкова О. В. Сценические читки и эскизы спектаклей в контексте развития современного театра // Инновационное развитие современной науки. Сборник статей Международной научно-практической конференции: В 9-ти частях. Ч. 4. Уфа : Башкирский государственный университет, 2014. С. 65-67.

Вислов А. В. Работа над набросками. Все, что вы хотели знать об эскизах и лабораториях, но боялись спросить // Вопросы театра. 2013. № 3-4. С. 149-156.

Глембоцкая Я. О. К проблеме комизма и смеха в новой драме // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск, 2011. С. 88-96.

Дзюба Е. М., Кирдянова Е. Р. Интерпретация драматического текста в фокусе нижегородского проекта Drama_talk: европейские сезоны // Жизнь провинции: история и современность. Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием. Нижний Новгород : Книги, 2015. С. 167-176.

Ефременко О. С. Читка как театральный эквивалент «новой драмы-2» // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск, 2011. С. 134-145.

Лазарева Е. А. Читка как жанр в современном театре (подготовка читок в театральном вузе) // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры. Материалы IV Международной научно-практической конференции. Самара : Самарский государственный институт культуры, 2016. С. 183-190.

Логинова Е. Г. Конструирование события в дискурсе театральной читки: когнитивно-коммуникативный аспект // Вопросы когнитивной лингвистики. 2023. № 4. С. 47-56.

Наумов Н. П. Взаимодействие режиссера и драматурга в процессе работы над спектаклем // Театральное образование и театр будущего. Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием. Самара : Самарский государственный институт культуры, 2018. С. 89-94.

Немченко Л. М. Художественные «полуфабрикаты»: черновики, «читки», эскизы, лаборатории в современном художественном процессе // Между автономией и протезом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусств. Монография. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2020. С. 309-327.

Руднев П. А. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.

Сизова М. И. Читка // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / ред. Лавлинский С., Мних Л. Siedlce, 2019. С. 377-382.

Сизова М. И. Читка: от театрального формата к отдельному драматургическому жанру «текст для исполнения» // Сфера культуры. 2021. №4 (6). С. 43-50.

Тухватулина К. А. Читки пьес как феномен российской театральной культуры (региональный аспект) // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. 2017. № 2. С. 80-84.

Черняк М. А. Читка // Чтение. Энциклопедический словарь / под ред. Ю.П. Мелентьевой. Москва : Наука, 2021. С. 346.

Bushing B. A. Readers Theatre: an Education for Language and Life // Language arts. 1981. Vol. 58. No 3. P. 330-338.

Poe E. A. From Children's Literature to Readers Theatre // American Libraries. 2010. Vol. 41. No. 5. P. 28-31.

References

Bolotina, E. V. (2023) Paradigma zhanrovogo resheniya v sfere stsenicheskoy rechi [The genre paradigm solution in stage speech]. *Modernizatsiya kul'tury: dialogi o proshlom i nastoyashchem v nauke, iskusstve, obrazovanii*. Samara, 195-196. (In Russ.).

Burachenko, A. I. (2021) *Teatral'noe reitsenzirovaniye: Uchebnyy slovar' 'professional'noy leksiki* [Theater reviewing: Educational dictionary of professional vocabulary]. Kemerovo : KemGIK, 200 p. (In Russ.).

Bykova, O. V. (2014) Stsenicheskie chitki i eskizy spektakley v kontekste razvitiya sovremennogo teatra [Stage readings and performance sketches in the modern theater development context]. *Innovatsionnoye razvitiye sovremennoy nauki*. Ufa : Bashkir State University, 65-67. (In Russ.).

Vislov, A. V. (2013) Rabota nad nabroskami. Vse, chto vy khoteli znat' ob eskizakh i laboratoriyakh, no boyalis' sprosyt' [Working on sketches. Everything you wanted to know about theatre sketches and laboratories, but were afraid to ask]. *Voprosy teatra*, 3-4, 149-156. (In Russ.).

Glembotskaya, Ya. O. (2011) K probleme komizma i smekha v novoy drame [On the problem of comedy and laughter in new drama]. *Sovremennaya dramaturgiya (konets XX – nachalo XXI vv.) v kontekste teatral'nykh traditsiy i novatsiy*. Novosibirsk, 88-96. (In Russ.).

Dzyuba, E. M. & Kirdyanova, E. R. (2015) Interpretatsiya dramaticheskogo teksta v fokuse nizhegorodskogo proekta Drama_talk: evropeyskie sezony [Dramatic text interpretation in the focus of the Nizhny Novgorod project Drama_talk: European seasons]. *Zhizn' provintsiy: istoriya i sovremennost'*. Nizhny Novgorod : Knigi, 167-176. (In Russ.).

Efremenko, O. S. (2011) Chitka kak teatral'nyy ekvivalent "novoy dramy-2" [Reading as a theatrical equivalent of "new drama-2"]. *Sovremennaya dramaturgiya (konets XX – nachalo XXI vv.) v kontekste teatral'nykh traditsiy i novatsiy*. Novosibirsk, 134-145. (In Russ.).

Lazareva, E. A. (2016) Chitka kak zhanr v sovremennom teatre (podgotovka chitok v teatral'nom vuze) [Reading as a genre in modern theater (preparing readings at a theater university)]. *Modernizatsiya kul'tury: ot kul'turnoy politiki k vlasti kul'tury*. Samara : Samara State Institute of Culture, 183-190. (In Russ.).

Loginova, E. G. (2023) Konstruirovaniye sobyitiya v diskurse teatral'noy chitki: kognitivno-kommunikativnyy aspekt [Event construction in the theatrical reading discourse: cognitive-communicative aspect]. *Voprosy kognitivnoy lingvistiki*, 4, 47-56. (In Russ.).

Naumov, N. P. (2018) Vzaimodeystvie rezhissera i dramaturga v protsesse raboty nad spektaklem [Interaction between director and playwright in the process of working on a play]. *Teatral'noe obrazovanie i teatr budushchego*. Samara : Samara State Institute of Culture, 89-94. (In Russ.).

Nemchenko, L. M. (2020) Khudozhestvennyye "polufabrikaty": chernoviki, "chitki", eskizy, laboratorii v sovremennom khudozhestvennom protsesse [Artistic "semi-finished products": drafts, "readings", sketches, laboratories in the modern artistic process]. *Mezhdru avtonomiyey i proteizmom: formy/sposoby sotsiokul'turnogo bytiya i granitsy sovremennogo iskusstv*. Ekaterinburg : Humanitarian University, 309-327. (In Russ.).

Rudnev, P. A. (2018) *Drama pamyati. Ocherki istorii rossiyskoy dramaturgii. 1950–2010-e* [Drama of memory. Essays on the history of Russian drama. 1950s–2010s]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 496 p. (In Russ.).

Sizova, M. I. (2019) Chitka [Reading]. Lavlinskiy S., Mních L. (ed.) *Ekspperimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii* [Experimental dictionary of contemporary drama]. Siedlce, 377-382. (In Russ.).

Sizova, M. I. (2019) Chitka: ot teatral'nogo formata k otdel'nomu dramaturgicheskomu zhanru "tekst dlya ispolneniya" [Reading: from theatrical format to a separate dramatic genre "text for performance"]. *Sfera kul'tury*, 4 (6), 43-50. (In Russ.).

Tukhvatulina, K. A. (2017) Chitki p'es kak fenomen rossiyskoy teatral'noy kul'tury (regional'nyy aspekt) [Readings of plays as a phenomenon of Russian theatrical culture (regional aspect)]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Ural'skiy region*, 2, 80-84. (In Russ.).

Chernyak, M. A. (2021) Chitka [Reading]. Melent'eva Yu.P. (ed.) *Chtenie. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Reading. Encyclopedic Dictionary]. Moscow : Nauka, 346. (In Russ.).

Bushing, B. A. (1981) Readers Theatre: an Education for Language and Life. *Language arts*, 58 (3), 330-338.

Poe, E. A. (2010) From Children's Literature to Readers Theatre. *American Libraries*, 41 (5), 28-31.

Информация об авторе

В. В. Сердечная – доктор филологических наук, Кубанский государственный университет.

Information about the author

Vera V. Serdechnaia – Ph.D. in Literature, Kuban State University.

Статья поступила в редакцию 14.12.2023; одобрена после рецензирования 31.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 14.12.2023; approved after reviewing 31.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 70–76.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 70–76.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-70-76

«ФОМЕНКИ» СТАВЯТ ЧЕХОВА: ДВАДЦАТИЛЕТНИЙ ПУТЬ К КЛАССИКЕ

Маргарита Моисеевна Одесская

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,

mar-1432998@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-1042-091X

Аннотация. В статье рассматриваются три постановки по пьесам А.П. Чехова в театре Мастерская Петра Фоменко. Цель данной статьи показать процесс прекодировки литературного текста на язык сценического текста на примере постановок трех режиссеров одного из ведущих московских театров XXI века. Насколько далеко от авторского текста уходят режиссеры в своей интерпретации, адаптации словесного произведения к зрелищному театральному искусству? В Мастерской Петра Фоменко к классике относятся с уважением: текст не переинтерпретируют, а внимательно читают, расставляют акценты так, чтобы авторский голос из прошлого резонировал в настоящем. К Чехову в этом театре шли не торопясь: вначале были «Этюды на пути к спектаклю» – так обозначил жанр своего первого чеховского спектакля по «Трем сестрам» (2004) сам мэтр – Петр Наумович Фоменко. Следующий спектакль по Чехову «Чайку» через 15 лет поставил Кирилл Пирогов, актер театра «Мастерской» и последователь Фоменко. А в 2023 году Иван Поповски, режиссер из Македонии, ученик и также последователь Петра Наумовича, поставил третий чеховский спектакль по пьесе «Вишневый сад». Все три спектакля, сценическая жизнь которых растянулась во времени на почти двадцатилетие, – очень разные. Метатекстуальное прочтение характеризует постановку Петра Фоменко. Стилизация – главный принцип организации сценического текста по пьесе «Чайка». В третьем спектакле актуализируется и возводится на уровень символа роль ремарки в комедии «Вишневый сад». Вместе с тем, разные постановки объединяет не только сформированный мастером актерский ансамбль, но и концептуальная, на наш взгляд, задача по выстраиванию гармонии театра и авторского текста.

Ключевые слова: Мастерская Петра Фоменко, Кирилл Пирогов, Иван Поповски, «Три сестры», «Чайка», «Вишневый сад», авторский текст, прекодировка, метатекстуальность, символ, стилизация, метафора.

Для цитирования: Одесская М. М. «Фоменки» ставят Чехова: двадцатилетний путь к классике // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 70–76. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-70-76

Original article

CHEKHOV IS BEING STAGED BY “FOMENKI”: A TWENTY-YEAR PATH TO THE CLASSICS

Margarita M. Odesskaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, mar-1432998@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-1042-091X

Abstract. The article discusses three productions based on the plays of A.P. Chekhov at the theater of the Peter Fomenko Workshop. The purpose of this article is to show the process of precoding a literary text into the language of a stage text using the example of productions by three directors of one of the leading Moscow theaters of the 21st century. How far do directors go from the author's text in their interpretation and adaptation of a verbal work to spectacular theatrical art? In Peter Fomenko's Workshop, classics are treated with respect: the text is not reinterpreted, but carefully read, accents are placed so that the author's voice from the past resonates in the present. They went to Chekhov in this theater slowly: at first there were “Sketches on the way to the performance” – this is how the master himself, Peter Naumovich Fomenko, designated the genre of his first Chekhov play based on “Three Sisters” (2004). The next performance of Chekhov's “The Seagull” was staged 15 years later by Kirill Pirogov, an actor and follower of Fomenko. And in 2023, Ivan Popovski, a director from Macedonia, a student and also a follower of Peter Naumovich, staged Chekhov's third play based on the play “The Cherry Orchard”. All three performances, whose stage life has stretched over almost twenty years, are very different. A metatextual reading characterizes Pyotr Fomenko's production. Stylization is the main principle of organizing the stage text based on the play “The Seagull”. In the third performance, the role of the stage directions in the comedy “The Cherry Orchard” is updated and elevated to the level of a symbol. A metatextual reading characterizes Pyotr Fomenko's production. Stylization is the main principle of organizing the stage text based on the play “The Seagull”. In the third performance, the role of the stage directions in the comedy “The Cherry Orchard” is updated and elevated to the level of a symbol. At the same time, they are united not only by the acting ensemble formed by the master, but also, in our opinion, the conceptual task of building harmony between the theater and the author's text.

Key words: Peter Fomenko Workshop, Kirill Pirogov, Ivan Popovski, “Three Sisters”, “The Seagull”, “The Cherry Orchard”, the author’s text, metatextuality, transcoding, symbol, stylization, metaphor.

For citation: Odesskaya M.M. (2024) Chekhov is being staged by “Fomenki”: a twenty-year path to classics. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 70–76. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-70-76

«Автор умер»?

Как известно, при перекодировании, адаптации литературного текста к сцене в режиссерском тексте неизбежно происходят изменения. Как отмечает Т. А. Григорьянц, «...становление любого сценического произведения происходит в трех уровнях, которые в конечном результате – спектакле – представляют собой основание, фундамент серьезной работы. Первый уровень – литературный (определение драматургии для будущего произведения); второй – режиссерский (отбор выразительных средств для реализации замысла); третий – актерский (материализация идеи драматурга и режиссера)» (Григорьянц 2007: 67). Вопрос состоит в том, насколько дистанцируется режиссер от авторского текста в поисках выразительных средств для спектакля.

Процесс перекодировки литературного текста на язык театра можно наблюдать на примере переписки А. П. Чехова с создателями сценической версии, спектакля «Три сестры» – режиссерами и актерами.

Чеховские постановки в МХТ совпали со становлением режиссерского театра и во многом способствовали этому. Хотя уже ушли в прошлое те времена, когда драматург на репетициях растолковывал актерам свой замысел¹ (знаменитые читки Гоголем «Ревизора», на которых автор не только открывал актерам скрытые смыслы своего творения, но и при чтении интонационно членил текст на куски – мизансцены), тем не менее режиссеры – Немирович и Станиславский, – а также актеры сверяли с создателем «Трех сестер» свое понимание пьесы и характеров, обсуждали сценический рисунок, отдельные используемые приемы. В личной переписке Чехова с режиссерами и актерами находим подтверждение если не главенствующей, то бесспорно значительной роли автора при подготовке пьесы к постановке на сцене. Вл. И. Немирович-Данченко, приступивший к репетициям «Трех сестер» после того, как над авторским текстом поработал Станиславский, который «дал прекрасную, а местами чудесную *mise en scène*», как раз занимался трансформацией текста литературного в сценический. Очень характерно, что пьеса в своем первоначальном виде и с пометками Станиславского представляется ему слишком «загроможденной» и хаотичной, что мешает актерам понять ее смысл, делает ее несценичной. 22 января 1901г. Вл. И. Немирович-Данченко писал Чехову: «Мне казалось почти невозможным привести в стройное, гармоническое целое все те ключья отдельных эпизодов, мыслей, настроений, характеристик и проявлений каждой личности без ущерба для сценичности пьесы или ясности выражения каждой из мелочей» (Переписка 1984: 184). Немировичу потребовалось выстроить фабулу из «отдельных эпизодов», т.е. создать линейную композицию, (суть которой он излагает в письме) и исключить «весьма немногие детали», чтобы «общее целое начало выясняться» (Переписка, там же).

Если Немирович-Данченко шел к пониманию пьесы и характеров путем выстраивания архитектоники сюжета, то Станиславский сосредоточил свое внимание на осмыслении деталей, играющих важную роль в поэтике Чехова. «При обходе дома, ночью, Наташа тушит огни и ищет жуликов под мебелью – ничего?» – спрашивает он автора пьесы в письме между 15 и 23 декабря 1900 г. (Переписка 1984: 202) и получает вполне однозначный ответ (15 января 1901): «... мне кажется, будет лучше, если она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой – этак короче и страшней» (Переписка 1984: 204).

Давал Чехов и рекомендации, как играть характеры персонажей, актерам: жене – О. Л. Книппер, И. А. Тихомирову, А. Л. Вишневному и др. Таким образом, можно сказать, что автор, хотя и не присутствовал на читках, на сцене театра очно, все-таки сохранял главенствующую роль при создании спектакля.

А вот в спектакле «Три сестры» Петра Фоменко автор-персонаж присутствует на сцене, дает рекомендации актерам, зачитывает ремарки, фрагменты из писем, касающиеся работы над пьесой. На сцене – обнаженный прием лабораторной работы. Роль автора не только не умаляется, что характерно для современных постановок по классическим произведениям, а, напротив, автор, как бы декларативно заявлен полноправным участником сценического действия.

Прием присутствия автора в пьесе и на сцене как равноправного персонажа, безусловно, не нов. Достаточно вспомнить пьесу Мольера «Версальский экспромт», в которой сам Мольер обсуждает собственную пьесу с другими персонажами. А в «Театральном разъезде» автор прислушивается к отзывам публики на свою пьесу после окончания спектакля, рассуждает о природе комического. В «Чайке» Чехова персонажи обсуждают постановку автора-персонажа Треплева. В «Балаганчике» Блока персонажи выходят

¹ Так, в письме Пушкина от 6 мая 1836 года из Москвы к жене читаем: «Пошли ты за Гоголем, прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву, прочесть “Ревизора”. Без него актерам не спеться» // А.С. Пушкин. Собр. соч. и писем. в: 10т. М.: ГИХЛ, 1959 – 1962. Т.10. С. 288.

из-под контроля автора и играют совсем другую пьесу. А у Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора») в пьесу вмешиваются, как бы «реальные» действующие лица, играющие свою собственную пьесу и конкурирующие с актерами, автором и режиссером.

Почему Петр Фоменко прибег к такому приему? Возможно, режиссер таким образом хотел показать пиетет перед автором пьесы. Это своего рода манифестация приверженности литературному тексту и контексту. Не случайно, персонаж-автор цитирует письма Чехова, в которых тот настойчиво повторяет, что должен присутствовать на репетиции. И подзаголовок «Этюды на пути к спектаклю», который режиссер Фоменко дал своей постановке, намекает на то, что перед нами – репетиция, в которой участвует автор, и с ним сверяется происходящее на сцене.

Французская исследовательница Майя Верт объясняет присутствие автора на сцене другими причинами. Она считает, что в основе постановки Фоменко – два принципа: разрушение иллюзии и одновременно утверждение театральности: «Разрушая театральную иллюзию и одновременно укрепляя театральность, – замечает М. Верт, – Фоменко показывает, что все персонажи Чехова – куклы и что они играют печальную комедию жизни. С начала третьего действия у зрителей перед глазами три куклы. Они, конечно, обозначают многое, но прежде всего они говорят, что вся пьеса – большая игра, происходящая в каком-то нереальном детском мире» (Верт 2005: 364). В этом контексте автор – кукловод, который направляет игру персонажей-кукол.

Безусловно, рамочный сюжет и метатеатральность в постановке Фоменко не оставят равнодушным филолога, способного оценить режиссерскую рефлексию, обнаженную как прием, который подчеркивает роль автора и значение литературного текста, несущего груз множества интерпретаций. Однако как же замысел воплотился на сцене?

Хотя спектакль в целом имел успех у зрителей, «человек в пенсне» (автор-персонаж) в исполнении Олега Любимова вызвал вполне однозначную оценку критики: он смотрелся как что-то инородное, не вписывающееся в игру, актерский ансамбль. «Он (Фоменко – М.О.) называет свою работу “сценическими этюдами на пути к спектаклю”, а Человек в пенсне «то и дело нудит из своего угла»: “Пьеса еще не совсем готова, а мне необходимо присутствовать на репетициях!” (это, разумеется, реальная цитата из чеховского письма к Книппер)», – иронизирует Глеб Ситковский (Ситковский 2004). А Роману Должанскому человек в пенсне и вовсе напомнил «человека в фуляре». Критик считает, что «...неуместность в спектакле означенного действующего лица все-таки объяснить трудно. Ну, как про зеленый пояс к розовому платью – не потому, что «есть примета», а потому, что «просто не идет... и как-то странно...» (Должанский 2004). Ольга Егошина также не видит смысла в появлении человека в пенсне на сцене: «Человек в пенсне (Олег Любимов), то и дело зачитывающий куски из чеховских ремарок и писем, вмешивающийся то и дело в действие: “Пауза”, “Пауза”, – смотрится лишним и раздражающим» (Егошина 2004). Единодушна с Ольгой Егошиной и Ольга Фукс: «Трудно понять, осуществил ли этот «человек в пенсне» хоть сколько-нибудь внятное «приращение смысла»» (Фукс 2004). А Елена Ямпольская красноречиво назвала свою критическую статью «Три сестры и один сумасшедший» (Ямпольская 2004), обозначив свое отношение к присутствию человека в пенсне на сцене.

Итак, присутствие «ожившего» автора на сцене как театральный прием, с одной стороны, может быть оправдано режиссерскими задачами, а с другой стороны – было воспринято критикой и зрителями как нечто инородное, неорганичное всей постановке, в которой режиссер следовал тексту, сохраняя структуру пьесы – «отдельные ключья эпизодов», – дополняя сценическое действие удачными приемами – символами, метафорами.

«Чайка» в новых декорациях

«Чайка» на сцене Мастерской Петра Фоменко, можно сказать, почти должитель: режиссерская работа актера Кирилла Пирогова (2019) – один из востребованных на сегодняшний день спектаклей. Спектакль К. Пирогова не оставил зрителей равнодушными. Как и первые постановки, «Чайка» Пирогова вызывает споры. Обычно консервативная часть публики упрекает режиссеров за то, что они ставят все с ног на голову в стремлении сказать новое слово. У К. Пирогова не так, его интерпретация – полное следование тексту пьесы. По словам исполнителя роли Тригорина Евгения Цыганова, такая традиционность сначала даже пугала, «...зачем нужна очередная “Чайка?”» (Сурнина 2019) – задавался вопросом актер, повидавший разные чеховские постановки.

Театральный критик Елена Коновалова иронично соотносит приверженность Пирогова старым формам с персонажами пьесы Чехова – защитниками традиционных форм в искусстве. Критик замечает, что спектакль Пирогова, как и другие спектакли «Мастерской», не призван утверждать новые формы, что означает застой в театре. Упрек в отсутствии новых форм в «Мастерской» звучит в устах Е. Коноваловой как приговор всему театру, не устремленному в неизведанное после смерти мэтра: «А ключевая идея спектакля – возможно, неосознанная, но откровенно доминирующая – в торжестве старых форм, тех, что давно устоялись. Никаким новым формам ни в «Чайке», ни в самой “Мастерской Фоменко” сегодня не место, они вызывают откровенную насмешку Аркадиной. Как и самой Галины Тюниной. Ведущая актриса

«Мастерской», безусловно, королева этой сцены. Но играет она, пользуясь найденными ранее приемами и интонациями. Мастерит. А что-то новое здесь абсолютно никому не нужно» (Коновалова 2019).

Противоположна этой резкой критике точка зрения Юлии Зу, которая отразила свое отношение к премьере и в названии рецензии «"Чайка" в Мастерской Петра Фоменко: все это уже было. И пускай!». Именно в утверждении старых форм рецензент видит новизну в современном театре, который все дальше отходит от литературного источника в стремлении поразить зрителя эффектной интерпретацией. Юлия Зу дает отповедь неоправданным попыткам современных режиссеров увлечь зрителей спецэффектами: «Удивительно: с потолка не льется вода, не летят камни или стекло, да и костюмы, в общем-то, вполне чеховские. Максимум Нина Заречная (Мария Большова) пронесется в декадентском полете над сценой, да и все. Может, это и нужно зрителю, уставшему от агрессивной режиссуры, эпатажа и новаторства? Здесь же новаторством становится все то, о чем на протяжении нескольких лет, а то и десятков лет, старались забыть и просто выдать из театра» (Зу 2019). По мнению Ю. Зу, достоинство спектакля Кирилла Пирогова в блистательной игре актеров, в точном распределении ролей, в том, что «... ничего не переиначено, не искажено, все движется в этом мире, как в игре в лото – размеренно, спокойно, и в то же время, по-настоящему рушатся судьбы» (Зу, там же).

В обеих приведенных рецензиях утверждается, что в постановке Кирилла Пирогова нет новаторства, отличается лишь отношение к этому факту каждого из критиков. Действительно ли в постановке Пирогова и вино старое, и мехи ветхие?

Пирогов поставил «Чайку» в стилистике модерн. Стилизация – концептуальный стержень постановки. Условность, символизм, театральность – вот те приемы, которые использует режиссер для того, чтобы создать на сцене образ эпохи декаданса. Постановка Пирогова – конструирование стиля модерн на сцене, декларирование стилизации как формообразующего принципа эстетических устремлений искусства эпохи fin de siècle. Соответствует ли сценическая стилистика литературной, стилистике пьесы Чехова?

В новаторской пьесе Чехова режиссер уловил мотивы и ритмы века. В самом деле, декаданс с его надломом, порочностью, эротизмом, эстетством соседствует в чеховской «Чайке» с наивной сельской идиллией уходящей дворянской усадебной жизни. Маша все время ходит в черном («это траур по ее жизни»), курит и тайно пьет алкоголь. Костя сочинил декадентскую пьесу. А Нину не пускает отец в усадьбу Сорина, опасаясь влияния богемной артистической элиты. Аркадина открыто живет с писателем, который ее значительно младше. И хотя в спектакле время несколько сдвинуто, перенесено в 20-е годы XX века, когда из патефона звучал голос Марлен Дитрих, такое хронологическое смещение не создает диссонанса. Вот на сцену Аркадина (Галина Тюнина) и Тригорин (Евгений Цыганов) выносят патефон, и зрители слышат песни в исполнении легенды стиля модерн. Аркадина, под стать немецкой актрисе, появляется в элегантных брючных костюмах. Маша (Серафима Огарева) — в черном платье и шляпке с папироской в длинном мундштуке, ее облик напоминает героиню немого кино (прекрасная работа художника по костюмам Марии Даниловой). Музыка, костюмы, движения актеров органично дополняют друг друга и создают ауру злачного богемного места.

Стиль модерн, избранный режиссером, – своего рода матрица, в которую укладываются извечные споры о поиске новых форм в искусстве. Спектакль получился очень театральным, ведь театр – это главный персонаж и символ пьесы, это модель жизни. И все в пьесе, если не играют роли, то, по крайней мере, рассуждают о театре. Театральность и стилизация во всем: в движениях, в позах актеров, в живописном расположении их на сцене. Мы словно видим движущиеся картины благодаря превосходной сценографии Николая Симонова и световому оформлению Владислава Фролова.

Мизансцена сельской идиллии напоминает «Завтрак на траве» Клода Моне: сцена залита светом, слышится щебетание птиц, персонажи в светлых одеждах и шляпах, украшенных ветками, травами и цветами, словно лесные боги и нимфы, возлежат и читают «На воде» Мопассана.

Впечатляет сцена театра в театре: за прозрачным занавесом вырисовывается тень Нины, читающей монолог, и вдруг занавес взмывается, и ввысь взлетает фигура юной актрисы, словно блистающая комета, парит она над сценой.

Первый акт заканчивается очень красиво и эффектно: на голубом фоне в полумраке замирает танцующая танго пара – Тригорин и Нина. Эстетика стиля модерн как основной концепт спектакля была бы незаконченной без пряных ноток танго – танца свободы и эротики.

Во втором акте сцена встречи Треплева и Нины выполнена на контрасте в черно-белом цвете: ветром распахивается дверь в комнату Кости, открывается, словно проем в пустоту; как предвестник несчастья, будто влетевшая черная птица, взвизгивает и падает черная штора, появляется Нина. Объяснение происходит в рамке, будто прежнего театра. Цветовая символика предельно лаконична: Костя – в черном, Нина – в белом платье, уходя она набрасывает на плечи черное пальто².

² Подробнее см.: Одесская М.М. «Чайка в Мастерской Петра Фоменко» // Чеховский вестник. М.: Издательство «Литературный музей»; «Мелихово», 2019. Вып. 38. С. 48–51.

Символика, декоративность, театральность, стилизация не вступают в противоречие в постановке Кирилла Пирогова с психологизмом пьесы Чехова. В спектакле Пирогова стилизация – это способ интерпретации, главный прием, организующий целое спектакля. Конечно, стилизация не новый прием в театре: как и в постановках эпохи модерн, в спектакле Кирилла Пирогова сценография, свет, костюмы, музыка, движения и позы перестают быть фоном, они уравниваются по значению с актерским исполнением.

Островок безмятежного детства

Последний, третий чеховский спектакль по пьесе «Вишневый сад», поставленный Иваном Поповски, отделен от первого почти двадцатилетием. Срок немалый, и изменений за это время произошло тоже немало. Вот и Кирилл Пирогов, игравший в «Трех сестрах» молодого, полного надежд на будущее барона Тузенбаха, театралью состарился и теперь играет Фирса, произносящего горькие слова: «Жизнь прошла, как будто бы и не жил».

Постановка Ивана Поповски отражает тревожную атмосферу. Ощущение нависшей катастрофы возникает с самого начала спектакля: еще не открылся занавес, а зрители слышат протяжное гудение (так, по словам Фирса, гудело перед несчастьем). А затем слышится ритмичное выстукивание, напоминающее о неумолимом ходе времени. Фирс – патриарх родового имения – является сначала тенью, словно отпечатавшейся на белом занавесе, которым задрапирована сцена. Он проходит, стуча палкой, будто колотушкой, которой сторож оберегает покой и дает сигнал об опасности.

Опасность надвигается, а люди не слышат сигналов, не хотят замечать приближающейся беды. Персонажи пьесы расположились в левом углу сцены на подиуме, они теснятся в детской, где все вещи – многоуважаемый шкаф, три тряпичные куклы с именами сестер (которые перешли из спектакля Петра Фоменко «Три сестры»), паровозик, детская коляска – хранят тепло прежней безмятежной жизни.

Островок – метафора беззаботного счастливого детства, милого и родного дворянского гнезда взрослых детей – такое емкое и точное решение в оформлении сцены придумали художник Нина Бачун и режиссер Иван Поповски. Остров – это и дом, и «смирненное кладбище». Остров – некая спасительная иллюзия. Остров как метафора рая, сжимается в постановке Ивана Поповски, как шагреновая кожа. А вокруг мир распахнут «настежь» и «вглубь». А вокруг белое пространство – вишневый сад? пустота? Открытое неведомое пространство.

Кто они эти персонажи, прибившиеся к острову, – странники, изгнанники, неприкаянные души? На сцене – уменьшенная копия мироздания. Персонажи проходят все этапы: возвращение – обретение рая и потерю рая, и изгнание из рая.

В открытой пустой части сцены, задрапированной белым, стоит рояль. Он, как то чеховское ружье, которое висит на стене и, в конце концов, должно выстрелить. В кульминационный момент, когда Лопухин сообщает танцующим на балу о покупке вишневого сада, рояль вдруг взвизгивает вверх, а после того, как на сцене появляется человек с топором, рояль с грохотом падает вниз, ветер срывает белый занавес.

Знаменитая чеховская ремарка, которая, как лейтмотив, сначала звучит во втором действии, а затем ее вариация повторяется в четвертом – в сильной позиции финала («Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву») – перерастает служебную функцию и возвышается до символа в тексте пьесы, до сюжетобразующего элемента. Известно, какое важное значение придавал звуковым ремаркам Чехов. Подтверждение находим в воспоминаниях Ф.Д. Батюшкова о беседах с писателем в период постановки «Вишневого сада». Батюшков свидетельствует, что звуковое наполнение пьесы играло для Чехова едва ли не более важную роль, чем сюжет:

«А вот Станиславский, – улыбнулся Чехов, – не спрашивал меня о сюжете, пьесы не читал, только спросил, что в ней будет, т. е. какие звуки? И ведь представьте, угадал и нашел. У меня там в одном явлении должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было то именно, что мне слышалось. И ведь Константин Сергеевич нашел как раз то самое, что нужно... А пьесу в кредит принимают», – снова улыбнулся Антон Павлович. «Неужели так важно – этот звук?» – спросил я. Чехов посмотрел строго и коротко ответил: «Нужно». Потом улыбнулся: «А Вам сюжет хочется знать? Нет, теперь не буду рассказывать, пока не закончу».

Звук, о котором шла речь, как известно теперь, – это некое предзнаменование того, что должно было произойти. Чехов в ремарке указывает, что он напоминает шум упавшей бадьи в шахте, и в «Вишневом саду» во втором акте и в последней картине он играет особую роль» (Батюшков 2004)⁴.

Не одно поколение режиссеров ломало голову над тем, как воплотить на сцене эту сверхзначимую для понимания смысла пьесы ремарку. Об этом размышляли и театроведы и литературоведы. «Звук “лопнувшей

³ Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем в: 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Соч. Т.13. С. 254.

⁴ На эту беседу с Чеховым Ф. Д. Батюшкова указывает А.Г. Головачева в статье «Что за звук в полумраке вечернем». Бог весть...» Образ-символ в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» .

струны“ – трудный звук. У него нет однозначного, окончательного объяснения», – справедливо замечает шведская исследовательница Хана Нордквист. (Нордквист 2008:165). В статье «Струна лопнула?...» она показывает, как по-разному трактуют и воплощают на сцене эту звуковую ремарку финно-шведский режиссер Ральф Лонгбака и литовский – Римас Туминас. Х. Нордквист отмечает, что в спектакле Р. Лонгбаки звук лопнувшей струны играет незначительную роль и появляется только во втором акте (Нордквист 2008:167), в то время как в спектакле Туминаса «звук струны» играет гораздо более важную роль. «Зловещее настроение, которое в постановке Туминаса создается вокруг звука во втором акте, сильно влияет на понимание смысла звука в четвертом акте», – заключает исследовательница (Нордквист 2008: 168).

В постановке Ивана Поповски эта ремарка – один из смыслообразующих, ключевых символов всего спектакля. Это символ-гротеск. Очень характерное, остроумное и емкое название дала своей рецензии Полина Кондрякова: «Звук упавшего рояля, замирающий и печальный». В рецензии автор комментирует последнюю сцену как обман зрительского ожидания: «Зритель невольно ожидает безмолвного открытого финала с надеждой на светлое будущее, вдруг они всё-таки будут “жить долго и счастливо”. И тут “звук лопнувшей струны, замирающий, печальный” оборачивается грохотом рухнувшего из-под потолка рояля» (Кондрякова 2023). В самом деле современный зритель, повидавший не одну интерпретацию чеховского «Вишневого сада» на сцене и привыкший к открытым финалам драматурга, ошеломлен. Но именно на такой эффект пробуждения и нацелен финал режиссера, расставившего все точки над *i*. Не по-чеховски? Но в постановке, как пишет в своей статье о ремарке у Чехова Ю.В. Доманский, всегда акцентируется одна смысловая доминанта, письменный текст оригинала многозначней любой театральной интерпретации, и каждая новая сценическая интерпретация извлекает новые смыслы из текста пьесы. (Доманский 205: 476 – 477) И с этим нельзя не согласиться.

Символы и метафоры в спектакле Ивана Поповски очень яркие и выразительны, они органичны пьесе. Актерский ансамбль, музыкальное оформление создают эмоциональную атмосферу спектакля, в котором встречаются начала веков – XX и XXI.

При полном следовании тексту пьесы, авторским ремаркам, сохранении стиля эпохи в костюмах и обстановке, режиссеру и всему творческому коллективу удалось создать удивительно современный спектакль, в котором лопнувшая струна звучит не просто пронзительно, а грохочет так, что заставляет вернуться к реальности.

Итак, в трех постановках есть некое единство, следование принципам, заложенным режиссурой Петра Фоменко. Прежде всего – следование тексту пьесы. Несмотря на то, что действие всех трех постановок разворачивается по законам реалистического психологического театра, режиссеры активно используют метафоры и символы, стилизацию. Во всех трех постановках большую роль играет актерский ансамбль, музыка, продуманная сценография, что органично поэтике пьес Чехова.

Список источников

- Батюшков Ф. Д. Две встречи с А.П. Чеховым (Публикация П.Р. Заборова) // Русская литература. 2004, №3. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/batyushkov-dve-vstrechi-s-chegovym.htm>
- Верт М. Пьеса «Три сестры» Чехова (Постановка Петра Фоменко, декабрь 2004) // Молодые исследователи Чехова. М.: Издательство Московского университета, 2005. Вып. 5. С. 363 – 365.
- Головачева А.Г. «Что за звук в полумраке вечернем». Бог весть...» Образ-символ в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Литература в школе. 2007, № 10. С. 50 - 55.
- Григорьянц Т.А. Семиотика сценического текста // Культурология. 2007. 22 сентября. С. 66-69.
- Должанский Р. Чехов оказался безыдейным. «Три сестры» в постановке Петра Фоменко // Коммерсант. 2004, 16 сентября
- Доманский Ю. В. Об одной чеховской ремарке (Текст, которого нет в тексте) // Чеховиана «Звук лопнувшей струны». К столетию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 467–478.
- Егошина О. Хмель души. Петр Фоменко выпустил «Трех сестер» Чехова в своей «Мастерской» // Новые известия. 2004, 16 сентября.
- Зу Ю. «Чайка» в Мастерской Петра Фоменко: все это уже было. И пускай! // Musecube.org, 8.06.2019 URL: <https://www.fomenki.ru/performance/seagull/23899>
- Кондрякова П. Звук упавшего рояля, замирающий и печальный. Премьера «Вишневого сада» Ивана Поповски в Мастерской Петра Фоменко // “Poruski.me” 15.05. 2023 URL: <https://t.me/poruski/5397>
- Коновалова Е. О «Чайке» Кирилла Пирогова в «Мастерской Петра Фоменко» // Театр. 27 июня 2019. URL: <https://oteatre.info/elena-konovalova-o-chajke-kirilla-pirogova-v-masterskoj-petra-fomenko/>
- Нордквист Х. Струна лопнула? Об интерпретации и рецепции звуков в двух шведских постановках «Вишневого сада» // Мир Чехова: звук, запах, цвет. Чеховские чтения в Ялте. Сборник научных трудов. Симферополь: Доля, 2008. Вып. 12. С. 165–170.

Одесская М.М. «Чайка» в Мастерской Петра Фоменко // Чеховский вестник. М.: Издательство «Литературный музей»; «Мелихово», 2019. Вып. 38. С. 48–51.

Переписка А.П. Чехова в двух томах. М.: Художественная литература, 1984. Т.2. 440с.

Ситковский Г. Невыносимая этюдность бытия. Петр Фоменко поставил «Три сестры» // Газета. 2004, 16 сентября.

Сурнина. Свое место. Интервью с Евгением Цыгановым// Ural Airlines Magazine. 01.2020 URL: <https://dzen.ru/a/XUGWe8SfKQCt5Bdz>

Фукс О. Без живой воды. А. Чехов «Три сестры»// Вечерняя Москва. 2004, 15 сентября.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в: 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Соч. Т. 13.

Ямпольская Е. Три сестры и один сумасшедший// Русский курьер. 2004, 17 сентября.

References

Batyushkov F.D. (2004) Dve vstrechi s A.P. Chekhovym (Publikatsiya P.R. Zaborova) [Two meetings with A.P. Chekhov (P.R. Zaborov's publication)]. *Russkaya literature*, 3, available at: <http://chehov-lit.ru/chehov/vospominaniya/batyushkov-dve-vstrechi-s-chehovym.htm>, accessed 15.11.2023. (In Russ.).

Chekhov A. P. (1974–1983) *Polnoe sobraniye sochineniy i pisem v: 30t.* [Complete works and letters in 30 volumes]. Moscow: Science. V. 13. (In Russ.).

Dolzhanov R. (2004) Chekhov okazalsia bezydeynym. “Tri sestry” v postanovke Petra Fomenko [Chekhov turned out to be unprincipled. “Three Sisters” directed by Peter Fomenko]. *Kommersant*. September 16, 2004. (In Russ.).

Domanski Yu.V. (2005) Ob odnoy chekhovskoy remarkе (Text, kotorogo net v tekste) [About a Chekhov stage direction (A text that is not in the text)]. *CHekhoviana «Zvuk lopnuvshej struny». K stoletiyu p'esy «Vishnevyy sad»*. Moscow: Nauka, 467–478. (In Russ.).

Egoshina O. (2004) Khmel' dushi. Peter Fomenko vypustil “Trehk sester” Chekhova v svoey “Masterskoy” [The hops of the soul. Peter Fomenko released Chekhov's “Three Sisters” in his “Workshop”]. *Novye izvestiya*. September 16, 2004. (In Russ.).

Fux O. Bez zhivoy vody. A. Chekhov “Tri sestry” [Without living water. A Chekhov “Tree sisters”]. *Vecherniyaya Moskva*. September 15, 2004. (In Russ.).

Golovacheva A.G. (2007) “Chto za zvuk v polumrake vechernem? Bog vest” Obraz-simvol v piese Chekhova “Vishnevyy sad” [“What a sound in the evening twilight.” God knows...” The image-symbol in the play by A.P. Chekhov's “The Cherry Orchard”]. *Literatura v shkole*, 10, 50–55. (In Russ.).

Grigoryants T. A. (2007) Semiotika scenicheskogo teksta [Semiotics of the stage text]. *Kul'turologiya*. September 22, 66–69 (In Russ.).

Kondryakova P. (2023) Zvuk upavshogo royaltya, zamirayushiy i pechalnyi. Premiera “Vishniyogo sada” Ivana Popovskiy v Masterskoy Petra Fomenko [The sound of a fallen piano, fading and sad. Ivan Popovsky's “Cherry Orchard” premiere in the Workshop of Pyotr Fomenko]. *Porusski.me*, 15.05.2023, available at: <https://t.me/porusski/5397>, accessed 15.11.2023. (In Russ.).

Konvalova E. (2019) O “Chayke” Kirilla Pirogova v “Masterskoy Petra Fomenko” [About “The Seagull” by Kirill Pirogov in the Workshop of Pyotr Fomenko]. *Teatr*. June 27, 2019 (In Russ.).

Nordqvist H. (2008) Struna lopnula? Ob interpretatsii i retseptsii zvukov v dvukh shvedskikh postanovkakh “Vishnevoogo sada” [Did the string snap? On the interpretation and reception of sounds in two Swedish productions of The “Cherry Orchard”]. *Mir Chekhova: zvuk, zapah, cvet. CHekhovskie chteniya v YAlte. Sbornik nauchnykh trudov*. Simferopol: Dolia, V. 12, 165–170. (In Russ.).

Odesskaya M.M. (2019) “Chayka” v Masterskoy Petra Fomenko [“The Seagull” in the Workshop of Pyotr Fomenko]. *CHekhovskiy vestnik*. Moscow: Publishing house “Literary Museum”; “Melikhovo”. V. 38, 48–51 (In Russ.).

Perepiska A.P. Chekhova v dvukh tomakh (1984) [A.P. Chekhov's correspondence in two volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 440 p. (In Russ.).

Sitkovskiy G. Neveroyatnaya et'udnost' bytiya. Petr Fomenko postavil “Tri sestry” [The unbearable etude of being. Pyotr Fomenko directed “Three Sisters”]. *Gazeta*. September 16, 2004. (In Russ.).

Surnina P. (2020) Svoe mesto. Interviu s Evgeniem Tsyganovym [Own place. Interview with Evgeny Tsyganov]. *Ural Airlines Magazine*. 01.2020, available at: <https://dzen.ru/a/XUGWe8SfKQCt5Bdz>, accessed 15.11.2023. (In Russ.).

Vert M. (2005) Piesa “Tri sestry” Chekhova (Postanovka Petra Fomenko, dekabr' 2004) [The play “Three Sisters” by Chekhov (Staged by Peter Fomenko, December 2004)]. *Molodye issledovateli Chekhova*. Moscow: Publishing House MGU, V. 5, 363–365. (In Russ.).

Yampolskaya E. Tri sestry i odin sumasshedshiy [Three sisters and one crazy man]. *Russkiy kurier*. September 17, 2004. (In Russ.).

Zu Ju. “Chayka” v Masterskoy Petra Fomenko: vse eto uzhe bylo. I puskay! [“The Seagull” in the Workshop of Pyotr Fomenko: All this has already happened. And let it go!]. *Musecube.org*, 8.06.2019, available at: <https://www.fomenki.ru/performance/seagull/23899>, accessed 15.11.2023. (In Russ.).

Информация об авторе

М. М. Одесская – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Margarita M. Odesskaya – Ph.D. in Literature, professor, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 15.12.2023; одобрена после рецензирования 03.04.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 15.12.2023; approved after reviewing 03.04.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 77–84.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 77–84.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 792.09
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-77-84

МОЛОДАЯ РЕЖИССУРА НА КАЗАНСКОЙ СЦЕНЕ

Елена Николаевна Шевченко

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ, Казань, Россия,
elenachev@inbox.ru, ORCID: 0009-0007-4719-0314

Аннотация. Статья посвящена молодому поколению режиссёров, работающих в театрах Казани. Это те, кто пришёл в профессию в течение последних десяти лет. Среди них есть уже сложившиеся мастера, такие как Ильгиз Зайниев, Айдар Заббаров, Тимур Кулов, Ильсур Казакбаев – режиссёр из Башкирии, который активно работает в Татарстане. Есть и те, кто находится в самом начале пути, но уже обратил на себя внимание интересными постановками и проектами, – Лилия Ахметзянова, Булат Гагауллин, Булат Минкин и другие. Эти молодые художники успешно реализуются в мультикультурной среде Татарстана. Ильгиз Зайниев возглавляет Татарский театр кукол «Экият», работая как с его татарской, так и с русской труппой. В его портфолио многочисленные постановки в татарских драматических театрах Казани и других городов республики: Альметьевска, Атни, Мензелинска, Набережных Челнов, спектакли в Казанском русском ТЮЗе и Набережночелнинском театре кукол. Айдар Заббаров – режиссёр, востребованный российскими театрами. У себя на родине он работает преимущественно в татарских театрах Казани, Альметьевска, Атни, одновременно являясь автором постановок на нескольких русских театральных площадках. Тимур Кулов также успешно сотрудничает как с татарскими, так и с русскими театрами республики. Ильсур Казакбаев работает преимущественно в национальных театрах – башкирских и татарских. Лилия Ахметзянова является режиссёром Казанского русского ТЮЗа и одновременно автором постановок в Казанском татарском ТЮЗе им. Г.Кариева и на площадках Фонда поддержки современного искусства «Живой город». Эти и другие режиссёры во многом определяют облик современной театральной Казани. Цель статьи состоит в том, чтобы выявить черты авторского почерка молодых режиссёров, особенно ярко заявивших о себе на казанской сцене, и сквозь индивидуальное попытаться рассмотреть нечто общее – качества, присущие новому поколению режиссуры как таковой.

Ключевые слова: молодая режиссура, казанская сцена, Ильгиз Зайниев, Айдар Заббаров, Тимур Кулов, Ильсур Казакбаев, Лилия Ахметзянова

Для цитирования: Шевченко Е.Н. Молодая режиссура на казанской сцене // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 77–84. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-77-84

Original article

YOUNG DIRECTING ON THE KAZAN STAGE

Elena N. Shevchenko

G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, Kazan, Russia,
elenachev@inbox.ru, ORCID: 0009-0007-4719-0314

Abstract. The article is devoted to the young generation of directors working on the Kazan stage. These are those who have entered the profession over the past ten years. Among them there are already established masters such as Ilgiz Zainiev, Aidar Zabbarov, Timur Kulov, Ilsur Kazakbayev, a director from Bashkiria who is actively working in Tatarstan. There are also those who are at the very beginning of their career, but have already attracted attention with interesting productions and projects – Lilia Akhmetzyanova, Bulat Gataullin, Bulat Minkin and others. These young artists are successfully implemented in the multicultural environment of Tatarstan. Ilgiz Zainiev heads the Tatar Puppet Theater “Ekiyat”, working with both its Tatar and Russian troupes. His portfolio includes numerous productions in the Tatar drama theaters of Kazan and other cities of the republic: Almetьевsk, Atnya, Menzelinsk, Naberezhnye Chelny, performances in the Kazan Russian Youth Theater and the Naberezhnye Chelny Puppet Theater. Aidar Zabbarov is a director in demand by Russian theaters. In his native republic, he works mainly in the Tatar theaters of Kazan, Almetьевsk, Atnya, while simultaneously being the author of productions at several Russian theater venues. Timur Kulov also successfully cooperates with both Tatar and Russian theaters of the republic. Ilsur Kazakbayev works mainly in national theaters – Bashkir and Tatar. Lilia Akhmetzyanova is the director of the Kazan Russian Youth Theater and at the same time the author of productions at the Kazan Tatar

Youth Theater named after G.Kariev and at the venues of the Living City Foundation for the Support of Contemporary Art. These and other directors largely determine the appearance of today's theatrical Kazan. The purpose of this article is to identify the features of the author's style of young directors who have especially vividly declared themselves on the Kazan stage, and through the individual try to consider something in common – the qualities inherent in the new generation of directing as such.

Key words: young directing, Kazan scene, Ilgiz Zayniyev, Aidar Zyabbarov, Timur Kulov, Ilmur Kazakbayev, Lilia Akhmetzyanova.

For citation: Shevchenko E.N. Young directing on the Kazan stage // *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 77–84. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-77-84

В последние годы театры Татарстана переживают очевидный подъём. Это связано с целым рядом факторов: активным фестивальным и лабораторным движением, обменом творческими силами внутри страны, деятельностью Фонда поддержки современного искусства «Живой город» и другими.

В Казани ежегодно проходят серьёзные театральные фестивали: Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз», Всероссийский фестиваль молодой режиссуры «Ремесло», Театральный фестиваль актуального искусства «Город Арт-подготовка», раз в два года – Качаловский театральный фестиваль. Добавим сюда музыкальные фестивали – Международный оперный фестиваль им. Ф. И. Шаляпина и Международный фестиваль классического балета им. Р.Нуриева. Все они являются важными культурными брендами Татарстана.

Фестиваль «Науруз» чередуется с одноимённым фестивалем-образовательным форумом, на котором лучшие педагоги страны проводят с участниками тренинги и мастер-классы по всем направлениям театральной деятельности: актёрское и режиссёрское мастерство, сценическая речь, пластика, сценография, театральная критика и работа литературной части, искусство актёра и режиссёра театра кукол, театральный менеджмент и PR-технологии и т.д. Эта многолетняя работа привела к повышению общего уровня театральной культуры в республике и совершенствованию мастерства всех участников театрального процесса.

В Казани регулярно проходят режиссёрские лаборатории – как постоянно действующие, так и разовые: «Свияжск АРТ-ель» – ежегодная лаборатория на острове Свияжск, посвященная мифологии, истории и современности этого уникального места, ежегодная лаборатория «ТАМГА» на базе Казанского татарского театра юного зрителя им. Г.Кариева, и целый ряд других.

Все эти факторы значительно повлияли на формирование нового поколения режиссёров, отличающихся широтой взглядов, смелостью художественного мышления, свободой и раскрепощённостью.

В Казани работают как режиссёры, получившие образование и ставшие профессионалами в своём родном городе (Ильгиз Зайниев), так и те, кто начал обучение в Казани и продолжил в ГИТИСе (Айдар Заббаров, Тимур Кулов), или сразу направился учиться в столичный вуз (Лилия Ахметзянова). Есть и приезжие режиссёры, удачно освоившие местную ментальность и ставшие в Татарстане «своими» (Ильсур Казакбаев).

Если история татарской режиссуры, равно как и художественная индивидуальность мастеров старшего поколения изучены достаточно основательно (см. Арсланов 1992, 1996, 2002, 2004; Илялова 1993; Режиссёр Фарид Бикчантаев 2022), творчество молодых режиссёров ещё ждёт своих исследователей.

Ильгиза Зайниева к молодой режиссуре можно отнести только по возрастным меркам. В остальном – это состоявшийся мастер, один из ведущих татарских драматургов, художественный руководитель Татарского государственного театра кукол «Экият», заслуженный деятель искусств Республики Татарстан. Свой путь в театре он начал с актёрской профессии. В 2004-2008 годах он обучался на кафедре актёрского мастерства Казанского государственного университета культуры и искусств, на курсе Фариды Бикчантаева, главного режиссёра Татарского академического театра им. Г.Камала. Ещё будучи студентом, он начал писать пьесы и сразу заявил о себе как талантливый молодой драматург. Его пьесы многократно отмечались престижными премиями, они широко ставятся в театрах Татарстана и родственных республик. По окончании института И. Зайниев был принят в труппу театра Камала, но очень скоро ушёл в режиссуру, став автором самобытных, экспериментальных спектаклей. Одновременно он продолжил образование в Литературном институте им. А. М. Горького, на Высших литературных курсах по драматургии у И.Вишневской и на режиссёрском курсе Ф. Бикчантаева в КГУКИ. И. Зайниев – автор многих десятков спектаклей по татарской, русской и зарубежной классике, современным текстам и пьесам собственного сочинения в театрах Казани и других городов Татарстана. В зависимости от материала, режиссёр использует широкую палитру художественных средств – от эстрадно-джазовых, пародийных элементов до условно-исторического антуража, от неожиданных фарсовых, гротескных, карнавальных решений до музыкально-символических приёмов. Работая с пьесами, имеющими богатую сценическую историю, И.Зайниев неизменно стремится избавиться от постановочных штампов, чтобы знакомые произведения зазвучали свежо и современно. Среди его режиссёрских работ можно выделить следующие: спектакль «Любовь бессмертная» (2011) по пьесе Р.Зайдуллы о жертве сталинских репрессий, поставленный на документальной основе; молодежную

комедию «Любовь ФМ» (2013), новаторскую постановку «Ричарда III» (2014) Шекспира с многочисленными аллюзиями к современности; «Галиябану» (2015) по знаменитой пьесе М.Файзи, в которой автор создал реальные, а не фольклорные персонажи, приблизив их к сегодняшнему зрителю; «Беглецы» (2016) по пьесе Н.Исамбета на сцене Альметьевского театра, где события Октябрьской революции и Гражданской войны представлены в виде мрачного фарса, гротескного бесовского карнавала, и многие другие.

Нынешний этап творческой деятельности И.Зайниева связан с театром кукол. Придя в «Экият», он первым делом взялся за формирование «взрослого» репертуара, стремясь доказать, что куклам под силу самые сложные художественные задачи. Первой работой режиссёра стал спектакль «Альфия» (2019) о легендарной татарской певице Альфии Авзаловой. Он был создан Зайниевым по собственной пьесе, основанной на автобиографической книге певицы. Медитативный, тихий спектакль, лишённый внешних эффектов, полный грустной поэзии, с пронзительной проникновенностью передаёт трагедию певицы, у которой болезнь отняла самое дорогое – её голос. Затем последовали: волшебный, сновиденческий спектакль «Сны Диснея» (2019) по собственному сценарию, кукольная версия известной пьесы «Старик из деревни Альдермеш» (2020) Т. Миннуллина, «SHURALE: новая фантазия» (2021) – пластический спектакль по мотивам татарской сказки, эффектно сочетающий живой план с работой кукол, и другие. Настоящим прорывом стали спектакли И.Зайниева по прозаическим произведениям: «Люди» (2022) по повести Г. Ибрагимова о голоде 1920-х годов в Поволжье и «Авиатор» (2023) по известному роману Евгения Водолазкина. Оба были номинированы на Национальную российскую премию «Золотая маска». Режиссёр доказал, что куклам под силу сложная эпическая форма.

Талант И. Зайниева богат и многогранен и, без сомнения, режиссёр ещё подарит зрителю яркие эмоции и глубокие переживания.

Айдар Заббаров, несмотря на свою молодость, уже является известным российским режиссёром. Как и Ильгиз Зайниев, он – ученик Фариды Бикчантаева: в 2012 году он окончил актёрский курс Казанского театрального училища и был принят в театр Г. Камала актёром. Через год А.Заббаров поступил в ГИТИС (мастерская С.В.Женовача). Уже студенческие работы А.Заббарова обратили на себя внимание критиков, заговоривших о нём как о многообещающем молодом режиссёре с нетривиальным мышлением. В Казани А.Заббаров дебютировал в 2017 году в театре Камала, где поставил свой преддипломный поэтический спектакль «Всё плывут и плывут облака...» по стихам татарского поэта Хасана Туфана. Тексты стихов перемежаются сценами из биографической пьесы Туфана Миннуллина. Метафоричность режиссёрского языка, оригинальное формотворчество, чувство слова и умение гармонично соединить вербальное и пластическое сделали этот спектакль заметным явлением театральной жизни Казани.

А.Заббаров много и успешно работает с литературным материалом – классическим и современным, нередко открывая для театра тексты, ранее им не востребованные. Свой дипломный спектакль «И это жизнь?...» (2018) по прозе Г. Исхаки он поставил также на сцене татарского театра Г.Камала. Постановка принесла театру победу в номинации «Событие года» Республиканской театральной премии «Тантана» и шесть номинаций на «Золотую маску», в том числе, как лучший спектакль большой формы и лучшая работа режиссёра. Новаторство А.Заббарова проявилось, в первую очередь, в использовании нового для татарской сцены этюдного метода и мастерского перенесения на сцену сочного, метафоричного языка Г. Исхаки.

Следующими постановками в театре Камала стали «Пять вечеров» (2021) – первый спектакль по пьесе А. Володина на татарской сцене, отличающийся смелым и неожиданным режиссёрским решением: частная история персонажей помещена в сценический «космос», обретая тем самым надбытийный, философский характер; диалогия «Я не вернусь» (2020) и «Я не вернусь. Мечты» (2021) о вымирании татарской деревни, представляющая собой синтез вербатима с фрагментами художественных произведений татарских авторов; «Марево» по повести А. Еники (2022), «Пепел» по пьесе Коки Митани «Академия смеха» (2022) и комедия «Ситцевая свадьба» по пьесе И.Зайниева (2023).

А. Заббаров успешно сотрудничает и с театрами других городов Татарстана.

Пожалуй, самой значительной работой последних лет стал спектакль режиссёра «Пепел» по пьесе японского драматурга, актёра и сценариста Коки Митаки «Академия смеха». Речь в нём идёт о взаимоотношениях писателя и цензора. Автор приходит к Цензору, чтобы получить у него разрешение на постановку новой комедии. Цензор, пытаясь придать пьесе «благонадёжный» вид, требует от автора бесконечных исправлений. Автор, ёрничая, заискивая, проявляя показную покорность, вносит в текст изменения, одно абсурднее другого. Но Айдар Заббаров при исследовании темы цензуры и творчества не ограничивается остроумным скетчем. Комический поединок Автора и Цензора оборачивается трагедией бессчётных художников, пострадавших от произвола цензуры. Актёры в конце каждого эпизода по-брехтовски выходят из роли, берут в руки музыкальные инструменты и исполняют песни Виктора Цоя, Зульфата Хакима и др. А. Заббаров включает в спектакль и документальный пласт – исполнитель роли Автора зачитывает сведения о татарских поэтах, пострадавших от цензуры и репрессий. Таким образом,

спектакль представляет собой реквием по уничтоженным рукописям, которые, вопреки известному изречению, увы, горят. Отсюда и название спектакля – «Пепел» (см. Дмитриевская 2023).

Важным художественным достижением стал спектакль А. Заббарова «Музей» (2022) по пьесе Е. Водолазкина в «Особняке Демидова». Режиссёр создал «абсурдный спектакль с элементами чёрной комедии». Речь в нём идёт о том, как великому пролетарскому вождю Сергею Мироновичу Кирову начинают создавать музей ещё при жизни. Оказывается, что мёртвый Киров полезнее окружающим, чем Киров живой. Айдар Заббаров виртуозно перекладывает текст Водолазкина на язык сцены, раскрывая абсурдность ситуации, её мрачный комизм при трагической сути.

Тимур Кулов – выпускник актёрского отделения Казанского театрального училища (2008) и режиссёрского факультета Театрального института им. Б. Щукина (курс Л. Е. Хейфеца, 2013). Т.Кулов востребован российскими театрами, его портфолио насчитывает более 70 постановок. С 2019 года он является режиссёром Буинского государственного драматического театра (Татарстан). В Казани режиссёр сотрудничает с Казанским татарским театром юного зрителя им. Г.Кариева и Казанским русским ТЮЗом. В театре Кариева он поставил два спектакля: «Искушение» (2021) и «Приключения Рустема» (2022) по повести А. Кутуя. В русском ТЮЗе Т. Кулов в рамках режиссерской лаборатории «Горький +» подготовил эскиз «Мои университеты» по роману писателя, который в театральном сезоне 2023-2024 гг. будет переработан в полноценный спектакль.

«Приключения Рустема» (Некто в тени) – спектакль по повести классика татарской литературы Аделя Кутуя, написанной в 40-е годы. В 60-е годы повесть была переведена на русский язык сыном писателя, поэтом и переводчиком Рустемом Кутуем. Он не стал дописывать незавершённую книгу отца, а творчески переработал её, став в полной мере соавтором Аделя Кутуя. Инсценировка сделана молодым драматургом Айдаром Ахмадиевым. Сюжет истории таков: двенадцатилетний Рустем, съев волшебные цветы папоротника, становится невидимым и отправляется на фронт, чтобы бить врага. На основе этой книги Тимур Кулов со своей командой создал смелый, яркий по форме спектакль, представляющий собой совершенно самостоятельное художественное высказывание.

Главной фигурой спектакля вопреки первоначальному замыслу является не герой-отец, а мать. Зная, что отец мальчика погиб, она пытается уберечь сына от потрясения и сама пишет ему письма от имени отца. Более того, она затевает с ним увлекательную игру с фантастическим сюжетом про мальчика-невидимку. Перед зрителем разворачивается череда искрометных комических миниатюр, в которых мать предстаёт то в роли старенькой бабушки Рустема, рассказывающей ему сказку про волшебные цветы папоротника; то в образе brutального следователя Якова Михайловича; то в обличье зловещего горбуна, доктора Петляева, фашистского шпиона, который охотится за кровью невидимого Рустема, и многих других.

При всём озорстве и театральности, мы имеем дело с серьёзным высказыванием о любви, ненависти и вине. Буффонадная, игровая стихия первой части сменяется мрачной, трагической атмосферой второй, связанной с пребыванием Рустема на войне. Он становится беспощадным мстителем Расадом. Но там, где начинается жестокая реальность, кончается игра. Добрый, задорный мальчик превращается в подростка, руки которого обгажены кровью (см. Зарецкая 2023). Утратив свою детскую душевную невинность, Рустем продолжает убивать, не радуясь даже близкому окончанию войны. Такой смысловой поворот выводит высказывание постановщиков спектакля далеко за идейные границы повести А. Кутуя и показывает войну как абсолютное зло, ведущее к одичанию и расчеловечиванию.

Жестокому мужскому миру войны в спектакле противопоставлен женский мир. Мать является единственной силой, способной своей безграничной любовью спасти своего ребёнка от ожесточения, отчаяния, физической и духовной гибели. Она и есть «некто в тени» – та, кто, оставаясь в тени отца-кумира, сохраняя его образ в душе сына, без громких слов, с тихим, мудрым самоотречением делает свою спасительную материнскую работу.

Спектакль Т. Кулова современен и с точки зрения поставленных в нём вопросов, и с точки зрения театральной эстетики. Он был высоко оценен театральным сообществом – номинирован на Российскую национальную премию и фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин» и выдвинут на премию «Золотая маска» сезона 2022-2023 гг. в пяти номинациях, в том числе, как лучший спектакль малой формы и лучшая работа режиссёра.

Ильсур Казакбаев тоже пришел в режиссуру из актёрской профессии. В 2007 году он окончил Высшее театральное училище (институт) им. М.Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, после чего служил артистом в Башкирском академическом театре драмы им. М.Гафури. Затем он продолжил учебу в Российском университете театрального искусства (ГИТИС) на кафедре режиссуры драмы (курс Т. В. Ахрамковой и Ю. В. Йоффе). С 2013 г. И. Казакбаев является режиссером БАТД им. М. Гафури, а с 2018 г. одновременно возглавляет Салаватский башкирский драматический театр в качестве главного режиссера. В силу родственности башкирской и татарской культур, он оказался востребован в театрах Казани и других городов Татарстана. В Казани И. Казакбаев сотрудничает с двумя театрами:

Казанским государственным татарским театром юного зрителя им. Г. Кариева, на сцене которого он поставил два спектакля – «Долгое-долгое детство» М. Карима (2020) и «Ромео и Джульетта» Шекспира (2022), и с Татарским государственным театром драмы и комедии им. К.Тинчурин, в котором идёт его спектакль «Ашина» Р. Зайдуллы (2023).

Спектакль «Долгое-долгое детство» – инсценировка повести классика башкирской литературы Мустая Карима. Главный герой Кендек вспоминает свою жизнь: детство в родном ауле, родных и близких, односельчан, яркие – радостные, драматичные и трагические эпизоды. В результате на сцене создаётся образ эпохи, который раскрывается через частные истории персонажей. Чтобы создать ощущение их аутентичности, художник Альберт Нестеров (Уфа) важнейшей частью сценографии делает чёрно-белые фотографии. Они проецируются на задник сцены. Кроме того, на авансцене стоят фанерные фигурки с фотографическими изображениями лиц реальных людей – двойники персонажей, создаваемых актёрами. Те вступают с ними во взаимодействие, рассказывая и разыгрывая каждый свою историю. Центральной является фигурка главного героя с огромной головой пожилого человека и мальчишеским телом, соединяющая в себе нынешнего рассказчика с Кендеком его детства.

Перед глазами зрителей проходит череда образов. При этом трагическое соседствует с комическим. Спектакль отличается не только глубиной и эпичностью содержания, но и выразительной и изобретательной художественной формой. Когда на сцене раскрывается мир того или иного героя, у фанерной фигурки отворяются створки, и зритель словно заглядывает в его душу. Чёрный Юмагул, ожидающий рождения сына, рассказывает Кендеку легенду о златогривом крылатом коне, живущем за дремучими лесами, на поляне у озера. За ним он мечтает отправиться со своим сыном, когда тому исполнится семнадцать. Створки на его груди открываются, и перед взором зрителей предстают прекрасные лесные дали, озеро и крылатый конь. У Марахима в груди поёт живая птичка, которая затем переселяется в душу его возлюбленной Акйолдыз. У Асхата, мальчишки с душой поэта, в груди таятся книга и кисть художника.

В спектакле сохраняется прозаический текст повести М. Карима, показ сочетается с рассказом. В результате погружение в образ чередуется с остранением, создавая эффект воспоминания, пристального взгляда из будущего.

В постановке Ильсура Казакбаева взаимодействуют две стихии – документальная и условная. Последняя в значительной степени реализуется через пластику (хореограф Ольга Даукаева, Уфа).

Можно утверждать, что «Долгое-долгое детство» является одной из самых цельных работ режиссера.

Вторым спектаклем, поставленным И.Казакбаевым на сцене театра им. Кариева, стала трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». О важности зарубежной классики для становления и развития татарского театра говорят многие исследователи (Илялова 2016; Салихова 2016 и др.). Они отмечают и тот факт, что традиционный по своей природе татарский театр в последнее время поражает смелостью и яркостью трактовок классических пьес (Мировая классика на провинциальной сцене 2018: 5). Спектакль Казакбаева – это оригинальное авторское прочтение пьесы Шекспира, имеющее ярко выраженный интермедийный характер. Режиссёр ставил перед собой задачу исследовать, как новое поколение открывает для себя Шекспира, как его сюжеты и образы воспринимаются современной молодёжью. Постановка содержит целый ряд экстравагантных приёмов. Это язык глухонемых, на котором изъясняются Ромео и Джульетта; живая музыка – на сцене присутствует рок-группа, исполняющая песни собственного сочинения; светящиеся окошки-экраны с подвижными изображениями персонажей; неаполитанские песни, азартно распеваемые Бенволио; гендерный перевёртыш – герцог Вероны появляется в образе пожилой женщины с клюкой; образ королевы снов Мэб из монолога Меркуцио в роли античного хора и т.д.

Действие выстраивается не столько драматически, сколько пластически (хореограф Ольга Даукаева, Уфа). По определению П. Пави, пластический театр – это театральная форма, в которой отдаётся предпочтение жесту и экспрессии телодвижения, не исключая, однако, использования слова, музыки и всех возможных сценических средств *a priori* (Пави 1991: 357). Именно это мы наблюдаем в спектакле театра Кариева.

У Казакбаева получился, хотя и спорный, но живой, яркий и динамичный молодежный спектакль, в котором заключена недюжинная энергия поиска, стремление, открывая своего Шекспира, говорить с юным зрителем на языке, ему понятном и интересном.

Режиссёрский язык И. Казакбаева тяготеет к смешению стилей, подчёркнутой театральности, к смелому микшированию всевозможных художественных средств и приёмов. Иногда это ведёт к эклектичности, вкусовым огрехам, смысловой и визуальной перегруженности. Но когда элементы сценического языка уравновешены, спектакль становится удачей. Таковой является «Ашина» по мотивам пьесы известного татарского драматурга, поэта, писателя Ркаила Зайдуллы в Татарском театре драмы и комедии им. К. Тинчурин. Тюркская легенда о волчице Ашине, которая вскормила и вылечила умирающего мальчика, накладывается на жестокую реальность сталинской эпохи, символика переплетается с исторической, почти документальной достоверностью, стихия драматическая – с языком пластики. «Ашина» – это глубокое

размышление о ситуации выбора и ответственности каждого, когда собственную вину, предательство и подлость не спишешь ни на время, ни на обстоятельства.

Лилия Ахметзянова пришла в профессию совсем недавно. В 2019 году она окончила ГИТИС (мастерская М. Б. Борисова) и с тех пор работает режиссёром в Казанском русском ТЮЗе. Ей очень хорошо удаются детские спектакли. На сцене ТЮЗа идут две её постановки для маленьких зрителей: «Удивительный чердак» (2022) и «Северное сияние» (2021).

«Удивительный чердак» – это волшебная история старых вещей, выброшенных на чердак. Остроумный текст пьесы, забавный сюжет, обаятельная игра актёров, гармония режиссерского, сценографического, светового и музыкального решения, заряд доброты, юмора и радости сделали «Удивительный чердак» одним из самых популярных и любимых зрителем спектаклей театра.

Спектакль Л. Ахметзяновой «Северное сияние» знакомит юного зрителя с историей ребят, которые вместе со своей учительницей отправляются в поход в поисках чуда. Таким чудом становится северное сияние, небывалое в наших краях. На этот сюжет нанизаны сказки и легенды народов Поволжья. Л. Ахметзянова видела свою цель в том, чтобы старые сказки зазвучали по-новому, на языке современных детей. Спектакль изобилует остроумными находками, интерактивными приёмами, световыми эффектами, удачным использованием видеопроекций (художник по проекциям – Филипп Замахаев, художник по свету – Ания Шепелюк). В результате получилась озорная, динамичная история с мощным зарядом положительной энергии.

В татарском ТЮЗе им. Г. Кариева Лилия Ахметзянова поставила интерактивный лингвистический спектакль «Алифба: в стране букв». В свете острой проблемы утраты родного языка, это очень важный проект театра. Дети вместе с актёрами отправляются в увлекательное путешествие в поисках букв. Это спектакль о татарской азбуке, татарской истории и культуре, с которыми дети знакомятся в занимательной игровой форме.

Летом 2023 года Л. Ахметзянова поставила на сцене русского ТЮЗа свой первый крупномасштабный спектакль – «Одна нога на берегу – другая в лодке» по рассказам В.Шукшина. Девять молодых актёров труппы создали 72 персонажа – чудаковатых, неповторимых шукшинских героев. В результате на сцене возник пёстрый, причудливый мир, в котором смешное и трагическое сосуществуют в нерасторжимом единстве. В каких-то новеллах звучит пронзительная, берущая за душу нота («Стёпка», «Чудик», «Жена мужа в Париж провожала»), в каких-то преобладает фарсовое начало («Три грации», «Привет Сивому!»). Эта работа стала важным этапом режиссёрских поисков Л. Ахметзяновой.

Обзор спектаклей молодых режиссёров позволяет утверждать, что каждый из них обладает своим сугубо индивидуальным стилем. Общим является то, что они выросли и сложились в счастливое для российского театра время «оттепели», когда театральная жизнь страны стала как никогда насыщенной и разнообразной, когда стали возможны любые эксперименты, не ограниченные давлением сверху (см. Без цензуры... 2016). Это сформировало в них такие качества как свобода художественного высказывания, смелость творческой фантазии, стремление к преодолению видовых, жанровых, стилевых и прочих границ. Их постановки отличает подчёркнутая зрелищность и визуальность, что отражает важнейший вектор развития современного театра (см. Леман 2013).

Однако и при наличии ряда талантливых перспективных художников, ситуацию с молодой режиссурой в Татарстане нельзя признать благополучной. Проблемы выявил, в частности, Всероссийский фестиваль молодой режиссуры «Ремесло». Активные в республике Ильгиз Зайниев и Тимур Кулов (оба 1987 года рождения) перешагнули 35-летний рубеж. График Айдара Заббарова, востребованного театрами России, расписан более чем на год. Новых имён практически нет. Это касается и русских театров города. Вопрос о воспитании собственных режиссёрских кадров оказался настолько важным, что был вынесен на повестку Заседания Совета по культуре при раисе Татарстана, состоявшегося в Казани 15 декабря 2023 года (см. Кашапов 2023). Ильгиз Зайниев с тревогой задал вопрос: «Кто через 10-20 лет будет возглавлять татарские театры?» Он отметил, что сейчас режиссёры из Татарстана обучаются в ГИТИСе, и внёс предложение собрать курс при театре Г. Камала, чтобы получить специалистов, понимающих дух татарской культуры. И.Зайниев говорил о том, что, взаимодействуя с выпускниками столичных вузов, учась друг у друга, применяя новые формы в сочетании с национальными традициями, они станут по-настоящему татарскими режиссерами. Эту проблему сейчас пытается решить Татарский театр драмы и комедии им. К.Тинчурина, который с 2021 года проводит курсы для молодых режиссёров с последующими экзаменами в ГИТИСе. С московским вузом сотрудничал и Казанский русский драматический театр им. В.И.Качалова, но эта коллаборация касалась только обучения актёров. Режиссёров же по-прежнему не хватает.

Фарид Бикчантаев, главный режиссёр театра Камала, резюмировал: Казани нужен свой театральный институт. Глава республики, раис Рустам Минниханов, серьёзно отнёсся к внесённым предложениям. Хочется надеяться на то, что проблема с воспитанием молодых режиссёрских кадров для Татарстана в обозримом будущем будет решена.

Список источников

- Арсланов М. Г. Режиссёр Ширъязран Сарымсаков. Казань: Казанское книжное издательство, 2004. 222 с.
- Арсланов М. Г. Татарское режиссёрское искусство (1906-1941). Казань: Татарское книжное издательство, 1992. 336 с.
- Арсланов М. Г. Татарское режиссёрское искусство (1941-1956). Казань: Татарское книжное издательство, 1996. 224 с.
- Арсланов М. Г. Татарское режиссёрское искусство (1957-1990). Казань: Фикер, 2002. 272 с.
- Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века / Составит. Татьяна Джурова, Марина Дмитриевская, Оксана Кушляева. СПб: «Петербургский театральный журнал», 2016. 456 с.
- Дмитриевская М. «Пепел» Айдара стучит в моё сердце // Петербургский театральный журнал. 13 января 2023 [Электронный ресурс]: <https://ptj.spb.ru/blog/pepel-ajdara-stuchit-v-moe-serdce/?ysclid=lu44gutgvt270517084>. Дата обращения: 10.12.2023
- Зарецкая Ж. Татарские сказки о главном. Часть 1 // Театр. 3 февраля 2023 [Электронный ресурс]: <https://oteatre.info/tatarskie-skazki-o-glavnom-chast-1/?ysclid=lu44wov1q133361191>. Дата обращения: 14.11.2023
- Илялова И. И. Марсель Салимжанов. Казань: Казанское книжное издательство, 1993. 213 с.
- Илялова И. И. Современное звучание классики на татарской сцене. *Tatarica*. №1 (6) 2016. С. 137-162.
- Кашапов Р. Ильгиз Зайниев: «Кто через 10-20 лет будет возглавлять татарские театры?» // Реальное время. 15.12.2023 [Электронный ресурс]: <https://realnoevremya.ru/articles/298372-zasedanie-sovet-po-kulture-posvyatili-vospitaniyu-molodyh-rezhisserov>. Дата обращения: 15.12.2023
- Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Перевод с нем. М.: Изд. программа Фонда развития искусства драматического театра режиссёра и педагога Анатолия Васильева, 2013. 311 с.
- Мировая классика на провинциальной сцене: русские и татарские театры Казани за два столетия / О. О. Несмелова, В. Б. Шамина, Е. Н. Шевченко и др. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. 178 с.
- Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 480 с.
- Режиссёр Фарид Бикчантаев. Казань: ТГАТ им. Г.Камала, 2022. 600 с.
- Салихова А. Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. Казань: ИЯЛИ, 2016. 360 с.

References

- Arslanov M. G. (2004) *Rezhissyor SHir'yazran Sarymsakov* [Directed by Shiryazran Sarymsakov]. Kazan: Kazan Book Publishing House, 222 p. (In Russ.)
- Arslanov M. G. (1992) *Tatarskoe rezhissyorskoe iskusstvo (1906-1941)* [Tatar directing art (1906-1941)]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 336 p. (In Russ.)
- Arslanov M. G. (1996) *Tatarskoe rezhissyorskoe iskusstvo (1941-1956)* [Tatar directing art (1941-1956)]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 224 p. (In Russ.)
- Arslanov M. G. (2002) *Tatarskoe rezhissyorskoe iskusstvo (1957-1990)* [Tatar directing art (1957-1990)]. Kazan: Ficker, 272 p. (In Russ.)
- Bez tsenzuri: molodaya teatralnaya rezhissura XXI veka* (2016) [Uncensored: young theater directing of the XXI century]. Sankt Petersburg: Petersburg Theater Magazine, 456 p. (In Russ.)
- Dmitrievskaya M. (2023) «Pepel» Ajdara stuchit v moyo serdce [Aidar's "Ashes" are knocking on my heart]. *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal*. January 13, 2023, available at: <https://ptj.spb.ru/blog/pepel-ajdara-stuchit-v-moe-serdce/?ysclid=lu44gutgvt270517084>, accessed 10.12.2023. (In Russ.)
- Zareckaya ZH. (2023) Tatarskie skazki o glavnom. CHast' 1 [Tatar fairy tales about the main thing. Part 1]. *Teatr*. February 3, 2023, available at: <https://oteatre.info/tatarskie-skazki-o-glavnom-chast-1/?ysclid=lu44wov1q133361191>, accessed 14.11.2023. (In Russ.)
- Ilyalova I. I. (2016) *Sovremennoe zvuchanie klassiki na tatarskoi stsene* [The modern sound of classics on the Tatar stage]. *Tatarica*. 1 (6), 137–162. (In Russ.)
- Ilyalova I. I. (1993) *Marsel' Salimzhanov* [Marcel Salimzhanov]. Kazan: Kazan Book Publishing House, 213 p. (In Russ.)
- Kashapov R. (2023) Ilgiz Zainiev: «Kto cherez 10-20 let budet vozglavlyat tatarskie teatri?» [Ilgiz Zainiev: "Who will head Tatar theaters in 10-20 years?"]. *Real'noe vremya*, 12.15.2023, available at: <https://realnoevremya.ru/articles/298372-zasedanie-sovet-po-kulture-posvyatili-vospitaniyu-molodyh-rezhisserov>, accessed 15.12.2023. (In Russ.)
- Leman H.-T. (2013) *Postdramaticheskii teatr* [Post-drama theater]. Moscow: Publishing House program of the Foundation for the Development of the Art of Drama Theater directed and taught by Anatoly Vasiliev, 311 p. (In Russ.)
- Mirovaya klassika na provintsialnoi stsene: russkie i tatarskie teatri Kazani za dva stoletiya* (2018) [World classics on the provincial stage: Russian and Tatar theaters of Kazan for two centuries]. Kazan: Publishing house of Kazan University, 178 p. (In Russ.)
- Pavi P. (1991) *Slovar teatra* [Dictionary of theater]. Moscow: Progress, 480p. (In Russ.)
- Rezhissyor Farid Bikchantaev* (2022) [Directed by Farid Bikchantaev]. Kazan: TSAT named after G.Kamal, 600 p. (In Russ.)
- Salikhova A. R. (2016) *Osobennosti formirovaniya i razvitiya tatarskogo stsenicheskogo iskusstva* [Features of the formation and development of Tatar stage art]. Kazan: IYALI, 360 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Е. Н. Шевченко – кандидат филологических наук, доцент, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.

Information about the author

Elena N. Shevchenko – Ph.D. in Literature, associate professor, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, the Academy of Science, the Republic of Tatarstan.

Статья поступила в редакцию 23.12.2023; одобрена после рецензирования 31.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 23.12.2023; approved after reviewing 31.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 85–91.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 85–91.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 82-2
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-85-91

СТЕВО ЖИГОН И ГОРИЗОНТ ОЖИДАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУБЛИКИ ЮГОСЛАВИИ «БУРНЫХ 60-Х»

Наталья Няголова

Великотырновский университет имени Святых Кирилла и Мефодия, Болгария
nniagolova@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5535-7224

Аннотация. В статье рассматривается место югославского актера и режиссера Стево Жигона в контексте 1960-х годов – периода первых потрясений в послевоенной истории Федерации. Прослежены основные общественно-политические процессы и реакция художественной интеллигенции через появление кинематографической «черной волны» и театрального фестиваля БИТЕФ. Место С. Жигона в контексте этих процессов очерчено тремя важными его ролями 1960-х годов – ролью судьи в фильме З. Берковича «Рондо» (1966), монологом Робеспьера во время студенческой забастовки в Белградском университете. в 1968 году, спектаклем «Гамлет» (1971), в котором Жигон был режиссёром и исполнителем главной роли. Фильм «Рондо» рассматривается как один из самых ярких образцов югославского кинематографического модернизма 60-х годов, в котором применяется целый ряд театральных приемов (интерьерные съемки, лейтмотивность, эффект «занавеса» и др.). Монолог Робеспьера в исполнении Стево Жигона во время студенческой забастовки в Белграде интерпретируется как перформанс, составленный из трех типов элементов – «драматургических», «исторических» и «исполнительских». На материале театральных рецензий проанализирована рецепция спектакля С. Жигона «Гамлет» (1971) как специфическое явление белградской театральной жизни рубежа десятилетий и как свидетельство о творческой эволюции режиссера и актера в сторону усвоения новаторских достижений европейской режиссуры (Х. Лицау, П. Брук). Сделаны выводы о вкладе Жигона в развитие театра СФРЮ по двум направлениям: приближение сценического искусства к современной общественно-политической реальности через перформативные практики и активное экспериментирование с театральной языком, а также противостояние «литературному театру» и использование достижений авангардных мировых театральных школ 1950-1960-х годов.

Ключевые слова: театр, спектакль, марксизм, авангард.

Для цитирования: Няголова Н. Стево Жигон и горизонт ожидания театральной публики Югославии «бурных 60-х» // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 85–91. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-85-91

Original article

STEVO ŽIGON AND THE HORIZON OF EXPECTATION OF THE YUGOSLAV PUBLIC DURING THE TUMULTUOUS '60S

Nataliya Nyagolova

University of Veliko Turnovo, Bulgaria, nniagolova@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5535-7224

Abstract. The article examines the place of the Yugoslav actor and director Stevo Žigon in the context of the 1960s – the period of the first upheavals in the post-war history of the Federation. It traces the main socio-political processes and the reaction to them by the artistic intelligentsia through the emergence of the cinematic Black Wave and the BITEF. The text outlines S. Žigon's place in the context of these processes, as it focuses on three important roles of his from the 1960s – the role of the judge in Z. Berkovic's film "Rondo" (1966), the Robespierre's monologue during the student strike at the University of Belgrade in 1968, the performance "Hamlet" (1971), which Žigon directed, while also playing the main role. The film "Rondo" is considered one of the prime examples of Yugoslav cinema modernism of the 1960s, in which several theatrical approaches were applied (interior shots, leitmotif, the "theatre curtain" effect, etc.). Robespierre's monologue of the same name, performed by Stevo Žigon during the student strike in Belgrade, is interpreted as a performance composed of three types of elements – «dramatological», «historical» and «performative». Based on theatre reviews from that time, the reception of S. Žigon's performance "Hamlet" (1971) is analysed as a particular phenomenon in the Belgrade theatre life and as a testimony to the creative evolution of the director and the actor in the course of assimilating the ground-breaking achievements in European directing (H. Litzau, P. Brook). The article concludes that Žigon's contribution to the

development of SFRY's theatre can be thought of in two directions: the approach of the stage art to the current socio-political reality through performative practices and active experimentations with the theatrical language; the opposition of the "literary theatre" and the use of the achievements of the world's avant-garde theatre schools of the 1950s and 1960s.

Key words: theatre, performance, Marxism, avant-garde

For citation: Nyagolova N. Stevo Žigon and the Horizon of Expectation of the Yugoslav Public During the Tumultuous '60s. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 85–91. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-85-91

Союзная федеративная республика Югославия в 1960-е годы XX века оказывается в сложной социальной ситуации, которая характеризуется «безработицей, преступностью среди несовершеннолетних, проституцией, экономической бедностью, маргинализацией этнических групп и инвалидов» (Lazarević-Radak 2016: 497).

Двойственная стратегия Иосипа Броза Тито в управлении страной, включающая одновременно верность социалистическим идеям и идеологическую конфронтацию с бывшими единомышленниками, открытость государственных границ и ограничение западного влияния, признание федеративных и конфедеративных принципов и невнимание к интересам отдельных республик и меньшинств в 60-х годах XX века начинает вызывать недовольство югославского населения.

В государственной системе появляются первые «трещины». Разрастается и обогащается бюрократическая и идеологическая элита, в то время как социально-экономические реформы приводят к обнищанию большинства населения. Во многих случаях законодательные реформы формальны или направлены на защиту интересов того или иного крыла номенклатурной верхушки. Попытки изменить ситуацию обречены, потому что «в условиях однопартийной системы сдерживались жесткой партийной структурой, в которой все вопросы решало очень ограниченное число лиц» (Гуськова 2011: 701).

Федерация переживает серию международных конфликтов, которые имеют последствия для страны в целом. Несмотря на возобновление диалога с СССР и Западом в конце 1950-х годов, «самой большой проблемой Югославии с точки зрения международных отношений остается имманентная непоследовательность и неоднородность ее внешней политики, которая была следствием глубоких внутренних разногласий по поводу масштаба социально-экономического и политического развития страны» (Bešlin 2014: 147). В 1960-е годы внутривластный кризис в СФРЮ был очевиден. Тито пытался решить эту проблему с помощью внутривластных замен и пакета законопроектов. В 1963 году была принята новая Конституция Федерации, а в 1966 году был снят с должности Александр Ранкович – заместитель премьер-министра, глава госбезопасности и проводник политики «железной руки». Несмотря на экономические реформы, в середине 1960-х годов начали проявляться негативные эффекты – «усиление реальной власти дирекции на предприятиях (то есть усиление технократии и бюрократизма), сведение к минимуму управленческих функций рабочих советов, возникновение реальной опасности превращения самоуправления в фикцию, в нереализованную возможность» (Гуськова 2011: 708).

Художественно-творческая интеллигенция часто находилась в авангарде недовольства. Доступность модернистских образцов западного искусства, популярность итальянского неореализма и французского экзистенциализма среди представителей послевоенного поколения, распространение голливудской продукции, рождение авторского кино, интерес к эпатажному инструментарию немецкого экспрессионизма способствовали созданию той эстетической атмосферы, в условиях которой складывалось и развивалось искусство Югославии. Ультралевые убеждения многих интеллектуалов, а также своеобразная реставрация марксистских взглядов среди югославской интеллигенции того времени сыграли значительную роль в формировании эстетических процессов. В этой реставрации марксизм воспринимался скорее как гуманизм, включающий «только утопию Маркса, не взяв ничего из методологии, которая должна к ней привести: теории государства, пролетариата и революции» (Bešlin 2014: 164). Жестокая расправа со сторонниками советской политики после конфликта между Тито и Сталиным в 1948 году, который привел к созданию «лагеря перевоспитания» Голи-Оток и массовой эмиграции из страны большого количества участников антифашистского сопротивления; бум левизны в Европе и за ее пределами; пацифистские настроения, вызванные войной во Вьетнаме – лишь часть причин идеологической радикализации югославской интеллигенции 1960-х годов.

Кинематограф Югославии 1960-х ответит на политические процессы несогласия «черной волной», фильмы которой представят на экране маргиналов, меньшинств, натуральную прозу жизни, крушение надежд молодых, чувствительных и честных идеалистов. Театр ответит фестивалем БИТЕФ (Белградский интернациональный театральный фестиваль), начинающим свое существование с 1967 года и является «интернациональным фестивалем, который поддерживает новые экспериментальные и инновативные практики на театральной сцене и представляет их отечественной публике» (Vučanović 2010: 375).

Одной из эмблематических фигур театральной интеллигенции 60-х в Югославии является Стево Жигон. И это десятилетие приносит несколько кульминационных моментов его творческой биографии. Стево

Жигон родился 8 декабря 1926 году в Любляне, он – словенец по национальности. В 1942 году стал членом Молодежного коммунистического союза Югославии. Провел из-за этого год в итальянской тюрьме, а с 1943 по 1945 оказался в концлагере смерти Дахау. Там выучил немецкий язык, и совершенствовал его всю жизнь. Изучал актерское мастерство в Театральной академии в Любляне, а с ноября 1946 года до конца мая 1948 года учился в Ленинградском театральном институте. В сентябре 1948 года Боян Ступица пригласил его стать членом труппы Югославского драматического театра, хорошо известного JDP (Jugoslovensko dramsko pozorište), а в 1949 году Жигона пригласили занять место ассистента на новосформированном Факультете сценических искусств (FDU). За свою долгую творческую карьеру Стево Жигон сыграл 59 ролей в театре, представил 57 спектаклей как режиссер, создал 30 главных ролей в 13 телевизионных сериалах и 17 фильмах, написал 7 драматизаций и адаптаций, а также 3 книги о театре. Получил целый ряд самых престижных наград и признание благодарной публики. Жигон умер в 2005 году, получив признание как всенародный любимец.

В контексте «бурных 60-х» Жигон является одной из самых знаковых фигур югославской интеллигенции и в настоящей статье будут прокомментированы три важных эпизода его творческой биографии того времени – его роль в фильме «Рондо» (1966), его выступление на Философском факультете Белградского университета во время студенческой забастовки и его режиссерский дебют в спектакле «Гамлет», в котором он исполняет и главную роль.

В 1966 году на экран выходит фильм Звонимира Берковича «Рондо». Весь фильм пронизан театральностью – почти все съемки проведены в интерьере, мизансцены строятся вокруг трех главных героев, финал решен как финал спектакля с опусканием занавеса. В «Рондо» Жигон перевоплотился в роль Младена – городского судьи, одинокого холостяка и шахматного партнера молодого скульптура Феди (Р. Бакшич). Сценой в фильме становится небольшая квартира молодой пары (в роли супруги Неды – М. Дравич) – мансарда с модернистским интерьером, переполненным картинами, фотообоями, манекенами, масками. Каждая новая мизансцена углубляет ощущение герметичности, перенаселенности квартиры. Это условное пространство показано с разных точек зрения, камера снимает его и внутри комнаты, и через окно. Бруно Крагич определяет пространственную стилистику фильма как эталон кинематографического «эстетизма» и указывает на его связь с поэтикой неореализма, в первую очередь через повторяемость сцен (Kragić 2006: 535). В пространственных решениях фильма можно рассмотреть и влияние экзистенциализма с его отчуждением героев, враждебность внешнего мира, свободы выбора.

Лицо Жигона становится важной осью визуального ряда фильма. Через это непроницаемое и загадочное лицо в фильм вводится тема совести и вины, специфический взгляд на историю. Период сталинизма представлен признанием Младена об его прегрешениях в молодости, когда он преследовал симпатизантов Западного искусства. Несомненно, тут идет речь о послевоенной СФРЮ, когда несколько лет культурная политика строится по советской модели. В одной из своих речей того времени Милован Джилас громит западное буржуазное искусство, в котором «устраивают оргии всякие кубисты, сюрреалисты, экзистенциалисты, художники и писатели типа Пикассо и Сартра». (Поповска 2021: 33) Жигон минимальными средствами создает довольно сложный психологический образ персонажа. Он выходит из ряда героев кинематографа 50-х и 60-х гг. XX века – немецкие офицеры или заключенных немецких лагерей (в фильмах «Я вернусь» (1957), «Кала» (1958), «Пять минут рая» (1959), «X-25 сообщает» (1960) и др.) Кинокритика рассматривает фильм как один из образцов хорватского кинематографического модернизма, в котором метафорой судьбы и истории становится музыкальная форма рондо – повторяющаяся начальная тема с небольшими изменениями, метафоризирующая невозможность жизненных перемен, безысходность и мощь жизненных обстоятельств» (Kragić 2006: 533).

Студенческая забастовка в Белградском университете начинается 2 июня 1968 года, с одной стороны, протесты югославских студентов являлись частью общей волны студенческих протестов по всей Европе – парижский май, немецкое студенческое движение, пражская весна и т. д., но они также были связаны и со специфической внутривосточной ситуацией в бывшей Югославии. Недовольство студентов было направлено в первую очередь против представителей управляющей партии, которую студенты называли «красной буржуазией». В конце учебного года атмосфера была довольно напряженной и из-за повышения цен на проживание в студенческих общежитиях Федерации, которые становились непосильными для множества студентов из бедных семей. Забастовка имела и свой конкретный повод – студентов не пустили в зал Университета рабочей молодежи в Белграде, чтобы посмотреть развлекательную программу «Караван дружбы '68» в результате чего дошло до открытых столкновений между толпой студентов и милицией. Волнения продолжались и на следующий день, при этом были убиты четверо студентов. Вечером третьего июня было объявлено начало студенческой забастовки и она продолжалась семь дней. Очень быстро студенты сформулировали свои требования: смена начальника белградской милиции, свобода прессы, введение минимальной платы для рабочих и освобождение арестованных студентов. Белградский университет был переименован в «Красный университет имени Карла Маркса». Каждый день выходил

выпуск газеты забастовки «Студент», а на Философском факультете начали формироваться так называемые «конвенты» по примеру Национального конвента времен Великой французской революции. Некоторые профессора читали лекции и принимали участие в студенческих дискуссиях. На все эти события власти отреагировали полицейской блокадой зданий университета, отключением телефонных линий, а иногда и отключением электричества. Демонстрации и забастовки публично не обсуждались – поэтому возникла информационная блокада. В то же время стали появляться слухи, что забастовка будет сорвана силовым путем, то есть вооруженным вмешательством полиции и даже ЮНА. Поддержку выразили и многочисленные выдающиеся личности, такие как Десанка Максимович, Мира Алечкович, Борислав Пекич, Стево Жигон... Последний получил овации после исполнения монолога Робеспьера из пьесы «Смерть Дантона» Георга Бюхнера, которая шла в то время в Югославском драматическом театре.

Напомним часть текста этого монолога: «Вы легко поймете меня, если вспомните о людях, которые раньше жили на чердаках, а теперь раскатывают в каретах и развратничают с бывшими маркизами и баронессами. Мы должны поставить вопрос: откуда это? Если законодатели народа щеголяют всеми пороками и всеми излишествами бывших придворных, если эти маркизы и графы от революции женятся на богатых женщинах, задают пышные пиры, играют, держат слуг, носят драгоценное платье, то что это значит? Ограблен ли народ, или это золото из королевских рук, которые они пожимают. [...] Никакого соглашения, никакого перемирия с людьми, которые помышляют только об ограблении народа, которые надеялись совершить это ограбление безнаказанно, для которых республика – спекуляция, а революция – ремесло!». (Бюхнер 1935: 53 – 54)

С семиотической точки зрения выступление Жигона соответствует дефиниции перформанса. Исследователи данного феномена А. В. Скиперских и А. А. Гарбуз определяют его основные особенности следующим образом: «Изначально в качестве основного элемента коммуникационной цепи перформанса рассматривается непосредственный субъект – актер, исполнитель, художник, порождающий культурный продукт и демонстрирующий его аудитории. Практически каждое из значений определяет ключевую роль непосредственного субъекта, отводя ему уникальную, экспериментальную площадку/пространство для демонстрации своего культурного продукта, своих ярких способностей и талантов» (Скиперских, Гарбуз 2013: 175). Перформанс Стево Жигона составлен из трех типов элементов, и мы условно их назовем «драматургический», «исторический» и «исполнительский». Драматургическим элементом является текст Бюхнера, немецкого драматурга и бунтаря, доктора философии, который умирает в двадцать три года. Исторический семиотический пласт отражает применение знаковой системы Великой французской буржуазной революции к системе протестных действий, а точнее знаковой системы якобинской диктатуры. Образ «Неподкупного» в интерпретации Бюхнера являлся идеалом революционной личности, и его непримиримость к «революционным маркизам и графам» сильно импонировала студентской аудитории. Это еще одно доказательство эклектической идеологии студенческих протестов, которая объединяла самые разные концепции – от Маркса, через Мао Цзэдуна до якобинцев и имела подчеркнuto идеалистический характер. И третий семиотический пласт – это субъективное присутствие самого Жигона. В момент выступления ему 42 года, он вполне состоявшийся актер, признанный мастер перевоплощений героев русской и мировой классики, ведущий актер Югославского драматического театра. Из-за его специфической внешности («Холодное лицо, исполненное теплотой» – так назывался сборник 2021 года, посвященный памяти актера) и владения иностранными языками он часто получает роли иностранцев в кино и прежде всего – роли немецких офицеров, но в тоже самое время его театральные роли обеспечивают Жигону имидж интеллектуального актера-искателя правды. Выступление Жигона благодаря месту и аудитории уникальным образом воссоздает ситуацию «Робеспьер – толпа» из драматургии Бюхнера и из истории Франции – в Белграде 1968 года, таким образом исполняя политические и эстетические требования формата перформанса – отрицание обычного порядка вещей и установление нового порядка и нового смысла. Личность Стево Жигона идеально подходила этим целям. Что пишет сам Жигон о 60-х годах в Югославии?: «Наш путь к социализму был глубоко утонувший в бюрократическом произволе. Чувствовалось, что нами управляют в основном простые и необразованные люди, главными характеристиками которых были послушание и подчинение. Надо признать, что они оставили после себя большой прогресс. [...] Но социальные различия и несправедливость были слишком очевидны. Однако в первые годы после освобождения у меня возникла еще одна не такая уж маленькая проблема: меня просто раздражала личность маршала Тито. Его бессвязная, примитивная речь, его манера поведения (когда я представлял его без опереточного мундира, он всегда был похож на самодовольного бюргера из Загорья), перчатки, туфли цвета синего маршальского мундира, прическа тоже в цвете, его любовь к золоту и орденам, его необразованность, и особенно его явный антиталант к языкам, потому что он практически не мог нормально говорить ни на каком языке, все это меня злило. Помню, как я покраснел перед моими русскими друзьями в Ленинграде, когда он выступал там на митинге во время своего первого визита в Советский Союз после примирения с Хрущевым» (Жарковић 2020). Кроме искренней веры в

«просвещенный социализм», у Жигона были и все качества для его олицетворения – интеллигентский шарм, эрудиция, талант, честность и героическое прошлое.

Стево Жигон и соавторы его перформанса – бунтующие студенты, не смогли легитимировать новый общественный порядок. Девятого июня Иосип Броз Тито выступил с речью по телевидению и выразил условную поддержку студентам. В ней он уверял, что если окажется неспособным разрешить поставленные студентами проблемы, то он «не должен занимать больше этот пост». (Fichter 2016: 99) Этого было достаточно, чтобы студенты объявили о победе и прекратили забастовку. Некоторые студенты даже отпраздновали это событие песнями и поддержали Тито. Была введена категория «минимальный личный доход», но главу полиции Белграда не сменили. Несмотря на то, что «студенты были правы», некоторых организаторов и участников впоследствии судили за «контрреволюционную» деятельность, у них конфисковали паспорта, исключили из университета...

В первом году нового десятилетия Жигон ставит на сцену JDP спектакль «Гамлет», в котором он был не только режиссером, но еще и сыграл главную роль датского принца. Премьера состоялась 22 января 1971-го года. Данный спектакль обозначил начала наступления модернистского подхода в театре Югославии и превратился в один из самых посещаемых и обсуждаемых спектаклей в СФРЮ. Образ датского принца будоражил воображение югославских театралов, и «Гамлет» Жигона является восьмым послевоенным «Гамлетом» в театре СФРЮ – после «Гамлетов» Х.Клайна и Р. Плаовича (1949), Д. Джурковича (1961), М. Милошевича (1962), Х. Клайна (1965), П. Динуловича (1966), Н. Комадины (1968), В. Лукича (1970). Интересно то, что в одном и том же театральном сезоне состоялись премьеры двух белградских «Гамлетов» – в Национальном театре и в Югославском драматическом театре. По этому поводу критик М. Миркович в своей рецензии для «Экспресса» пишет: «Два «Гамлета» одновременно! Невиденное “раздвоение” в плане управления и самоуправления театров! Люкс одного искусства? Мегаломания одного города?» (Мирковић 1971: 8)

В рецензиях отмечается, что Жигон пользуется самыми современными приемами в области режиссуры, в первую очередь системами Ханса Лицау и Питера Брука (Пашић 1971: 5), а М. Миркович также отмечает, что Жигон долго готовился к постановке «Гамлета» с благородной амбицией и что все его роли «от Марчбэнкса до Иванова являются парафразами к роли датского принца» (Мирковић 1971: 8).

Как режиссер Жигон довольно свободно пользуется литературной основой пьесы. Он убирает большинство персонажей (из двадцати четырех он оставляет одиннадцать), а многие сцены меняют свое композиционное место. Из пятиактной трагедии Жигон создает спектакль из двух действий с разной продолжительностью. Это первый спектакль в театральной традиции Югославии, в котором уделяется больше места Офелии (М. Вукойичич), чем Гамлету. Офелия Жигона беременная, она борется за своего возлюбленного и за своего будущего ребенка, в ее лице зрители видят женщину огненную, нежную, страстную, преданную. Жизнь Гамлета Жигона также борьба. В интервью для газеты «Вечерние новости» сам Жигон говорит: «Мой окончательный ответ на вопрос “Какова моя версия «Гамлета»?” будет примерно следующим: “Это криминальная история, потому что в ней постоянно ищут убийцу. «Гамлет» находится довольно близко и к любовной истории, потому что в этом произведении все любят друг друга. В конце концов, считаю, что это история о невозможности изменить мир к лучшему”» (Кодемо 1971: 4).

Многие рецензии содержат негативные оценки игры актеров, режиссерских экспериментов Жигона, шокирующих сцен (дух отца Гамлета появляется на сцене совершенно обнаженным и окутанным дымом), свободного обращения с классикой.

Однозначное восхищение и много похвал критики получают сценограф Петар Пашич и мастер по костюмам Божана Йованович (Пор 1971: 6). Спектакль почти лишен декорацией, остались «воздух и свет, глубь неба и вращение Земли вокруг Солнца, день и ночь» (Пор 1971: 6). «Королевская постель, стол и стулья – это все, что присутствует на сцене в плане декораций, а сценическое пространство организовано как сцена на сцене» (Draščić 1971: 5). Гамлет повляется в униформе из грубого шерстяного сукна, а многие костюмы актеров связаны вручную. Несколько месяцев спустя в подобных костюмах будут играть и актеры в спектакле «Гамлет» Юрия Любимого на «Таганке» и это будет датский принц «жигоновской породы» – рвущийся к истине, к простоте, к свету.

Публика провожает Жигона после премьеры бурными овациями. А спектакль становится одним из самых посещаемых в театральном Белграде. Несмотря ни на что, зрители столицы СФРЮ его полюбили и нашли в нем ответы на мучительные вопросы рубежа 60-х – 70-х годов XX века – начала постепенного крушения режима Тито. В одной из рецензий автор утверждает, что «данный спектакль нужен белградской публике, потому что он смог спровоцировать мышление зрителей и сделать их заинтересованными, неинертными» (Вуковић 1971: 3).

По мнению М. Мирковича, «Гамлет» Жигона – шаг в сторону отрицания «литературного театра» и борьбы за «театральный театр» на сценах СФРЮ. Критика будет рассматривать спектакль как «часть “новой волны” в мировом театре, как спектакль, который, несомненно, является одним из первых произведений

(после “Электрик’69” Ратковича и Киша), в котором открытия и методы нового театра от Антуана до Гротовского, усвоены и использованы оптимально» (Мирковић 1971: 8).

В «бурных» югославских 60-х творческое присутствие Стево Жигона обозначило своей семиотичностью весь сложный процесс первого значительного кризиса в истории социалистической Югославии. Для актера Жигона десятилетие, начинающееся с роли Франца в пьесе Жана-Поля Сартра «Затворники Альтоны» (1960), достигает своего социального и бунтарского апогея в середине 60-х ролью неподкупного Робеспьера и заканчивается уже в первом году следующего десятилетия спектаклем «Гамлет», в котором Жигон дебютирует как режиссер и создает свою интерпретацию образа вечных сомнений, спектаклем, оставшимся непонятым, сложным, авангардным для критики, но любимым и близким для белградской публики нового десятилетия.

Список источников

- Бюхнер Г. Смерть Дантона, пер. Е. Т. Рудневой // Сочинения. Москва: Academia, 1935. С. 37–137.
- Гуськова Е. Ю. Югославская федерация в 1960-е годы. Борьба двух тенденций // Югославия в XX веке. Очерки политической истории. Москва: «Индрик», 2016. С. 701–735. 888 с.
- Жарковић В. Занимљива судбина великана српског глумишта Стеве Жигона: Тврдокорни левичар који није подносио Тита // Глас Српске. 27.12.2020. URL: www.glassrpske.com/cir/zivot-stil/zivot/zanimljiva-sudbina-velikana-srpskog-glumista-steve-zigona-tvrdochorni-ljevicar-koji-nije-podnosio-tita/344894 (дата обращения: 22.11.2023).
- Кодемо М. Чедност у другом стању // Вечерње новости. Београд, 31.12.1971.
- Мирковић М. Никад доста Хамлета // Експрес. Београд, 22.01.1971.
- Поповска Д. Начела на Југословенската културна политика (1945–1952) // *Philological studies*, 19, 2 (2021). С. 25–38.
- Пор В. Хамлет у вуненој одори // Експрес, Београд, 21.01.1971
- Скиперских А. В., Гарбуз А. А. Концепт «перформанс»: появление субъекта // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Языкознание и литературоведение. 2013. С. 173–182. С. 175.
- Bešlin M. Pokušaj modernizacije u Srbiji 1968–1972. Između «revolucionarnog kursa» i reformskih težnji. Doktorska disertacija, Novi sad, 2014.
- Draščić M. Hamlet drugače // *Tovariš*. Ljubljana. 16.02.1971
- Fichter M. Yugoslav Protest: Student Rebellion in Belgrade, Zagreb, and Sarajevo in 1968 // *Slavic Review*, Vol. 75, No. 1 (SPRING 2016). Pp. 99–121
- Kragić B. Rondo u prostoru i prostor Ronda // *Dani Hvarškoga kazališta 32. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*. Zagreb – Split, 2006. Pp. 533–539.
- Lazarević-Radak S. Jugoslovenski «crni talas» i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize // *Issues in Ethnology and Anthropology*. № 11(2), July 2016. Pp. 497–518.
- Vujanović A. Nove pozorišne tendencije: BITEF (Befgradski internacionalni teatarski festival) // *Istorija Umetnosti u Srbiji XX vek*. Beograd: OrionArt, 2010. 967 p. Pp. 375–384.

References

- Bühner G. (1935) *Smert' Dantona* [The Death of Danton]. *Sochineniya*. Moscow: Academia, 37–137 (In Russ.).
- Gusykova E. Y. (2016) *Yugoslavskaya federatsiya v 1960-e god. Bor'ba dvuh tendentsiy* [Yugoslav Federation in the 1960s. The struggle of two tendencies]. *Yugoslaviya v XX veke. Oчерki politicheskoy istorii*, Moscow, «Indrik», 701–735. 888 p. (In Russ.).
- Zharkovic V. (2020) *Zanimljiva sudbina velikana srpskog glumishta Steve Zhigona: Tvrdochorni ljevicar koji nije podnosio Tita* [Occupying the vessel of the giant Srpskog glumishta Steva Zhigona: Solid roots of the jевичars of Titus]. *Glas Srpske*, 27.12.2020, available at: www.glassrpske.com/cir/zivot-stil/zivot/zanimljiva-sudbina-velikana-srpskog-glumista-steve-zigona-tvrdochorni-ljevicar-koji-nije-podnosio-tita/344894, accessed 22.11.2023.
- Kodemo M. (1971) *Chednost u drugom stanju* [Chednost in another state]. *Vechernje novosti*, Beograd, 31.12.1971.
- Mirkovic M. (1971) *Nikad dosta Hamleta* [Never enough Hamlet]. *Ekspres*, Beograd, 22.01.1971
- Popovska D. (2021) *Nachela na Jugoslovenskata kulturna politika (1945 – 1952)* [Head of Yugoslav cultural policy (1945–1952)]. *Philological studies*, 19, 2 (2021). 25 – 38.
- Por V. (1971) *Hamlet u vunenoy odori* [Hamlet in incense]. *Ekspres*, Beograd, 21.01.1971
- Skiperskih A.V., Garbuz A.A. (2013) *Kontsept «performans»: poyavlenie subaekta* [The concept of “performance”: the emergence of the subject]. *Izvestiya Tulyskogo gosudarstvennogo universiteta*. Gumanitarne nauki. Yazkoznanie i literaturovedenie, 173–182, (In Russ.).
- Bešlin M. (2014) *Pokušaj modernizacije u Srbiji 1968–1972. Između «revolucionarnog kursa» i reformskih težnji* [Modernization Attempt in Serbia 1968–1972. Between the “revolutionary course” and reform aspirations]. *Doktorska disertacija*, Novi sad.
- Draščić M. (1971) *Hamlet drugače* [Hamlet otherwise]. *Tovariš*, Ljubljana, 16.02.1971
- Fichter M. (2016) *Yugoslav Protest: Student Rebellion in Belgrade, Zagreb, and Sarajevo in 1968*. *Slavic Review*, Vol. 75, 1 (SPRING 2016), 99–121
- Kragić B. (2006) *Rondo u prostoru i prostor Ronda* [Rondo in space and Rondo space]. *Dani Hvarškoga kazališta 32. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*, Zagreb – Split, 533–539.

Lazarević-Radak S. (2016) Jugoslovenski «crni talas» i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize [The Yugoslav “black wave” and critical discourse: reexamining the past, criticizing the present and anticipating the crisis]. *Issues in Ethnology and Anthropology*, 11(2), 497–518.

Vujanović A. (2010) Nove pozorišne tendencije: BITEF (Befgradski internacionalni teatarski festival) [New theater tendencies: BITEF (Befgrad International Theater Festival)]. *Istorija Umetnosti u Srbiji XX vek*, Beograd: OrionArt, s. 967; pp. 375-384

Информация об авторе

Н. Няголова – PhD, доцент, Великотырновский университет имени Святых Кирилла и Мефодия.

Information about the author

Natalia Nyagolova – PhD, Associated Professor, University of Veliko Turnovo.

Статья поступила в редакцию 31.12.2023; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 31.12.2023; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

РЕЦЕНЗИИ

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 92–94.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 92–94.

ISSN 1999-5407 (print).

Рецензия

УДК 82-2

DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-92-94

Юрий Викторович Доманский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

ДНЕВНИК ТЕАТРАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА

Рецензия на книгу: Смирнов-Несвицкий Ю. А. Дневники / публ. и коммент.

Д. Д. Кумуковой / Российский институт истории искусств. СПб., 2022. 204 с., 20 л. ил.

Аннотация. В рецензии рассматриваются изданные в 2022-м году дневники историка и теоретика театра и драматургии, драматурга, режиссёра, основателя и многолетнего руководителя санкт-петербургского театра «Суббота» Юрия Александровича Смирнова-Несвицкого.

Ключевые слова: Ю. А. Смирнов-Несвицкий, дневники, театр, театр «Суббота».

Для цитирования: Доманский Ю. В. Дневник театрального человека: Рецензия на книгу: Смирнов-Несвицкий Ю. А. Дневники / публ. и коммент. Д. Д. Кумуковой / Российский институт истории искусств. – СПб., 2022. 204 с., 20 л. ил. // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 92–94. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-92-94

Review

DIARY OF A THEATER MAN

Book review: Smirnov-Nesvitsky Yu. A. Diaries / publ. and comment. D. D. Kumukova / Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2022. 204 pp., 20 l. ill.

Yuri V. Domanskii

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Abstract. The review examines the diaries of the historian and theorist of theater and drama, playwright, director, founder and long-term director of the St. Petersburg theater “Subbota” Yuri Aleksandrovich Smirnov-Nesvitsky, published in 2022.

Key words: Yu. A. Smirnov-Nesvitsky, diaries, theater, theater “Saturday”.

For citation: Domanskii Y. V. DIARY OF A THEATER MAN Book review: Smirnov-Nesvitsky Yu. A. Diaries / publ. and comment. D. D. Kumukova / Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2022. 204 pp., 20 l. ill. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 92–94. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-92-94

Жизнь Юрия Александровича Смирнова-Несвицкого (1932–2018) не просто теснейшим образом связана с театром, она вся театром пронизана, решительно и нарочито обусловлена и определена театром. Смирнов-Несвицкий был человеком театра во всех своих профессиональных ипостасях: и как учёный, и как режиссёр, и как драматург, и как организатор – и науки, и сцены, а в конечном счёте – театральной жизни как таковой. Безусловно, человеком театра оставался он и в своих «Дневниках», которые увидели свет в виде прекрасно подготовленного книжного издания в 2022 году (см.: Смирнов-Несвицкий 2022).

Как представляется, дневники великого человека (а Смирнова-Несвицкого без всяких оговорок следует признать великим) создаются этим самым великим человеком с какой-то определённой целью. И вроде на поверхности лежит то, что великий человек хочет в дневнике как можно искреннее себя показать: вывернуть наизнанку свой внутренний мир, высказать правдиво свои представления о мире внешнем, поделиться с бумагой или компьютером самым сокровенным, а в итоге передать всё это современникам (если дневники публикуются при жизни, что порою случается) или потомкам (если великий человек не планирует обнародовать дневники, пока он жив), в идеале же – и современникам, и потомкам. Но так ли

всё обстоит в действительности? Так ли искренен и откровенен автор дневника, как может показаться на первый взгляд? Например, Стендаль больше стеснялся не своих дневников, а своих романов. Почему? Думается, дело в том, что в собственно художественном творчестве, в тех же романах, например, автор, действительно, показывает себя зачастую таким, каков он есть, даже не желая этого, ведь художественное творчество во многом основывается на том, что автор не осознаёт в полной мере, а потому его внутренний мир, порою скрытый от него самого, может неожиданно проявиться в его творении, которое в результате продемонстрирует такие стороны авторской личности, кои автор совсем не хотел демонстрировать миру; в дневниках же куда как боле силён элемент осознанного письма – автор преподносит себя миру таким, каким желает видеть себя в глазах мира. Однако даже там, где великий автор дневника явно показывает себя не таким, каков он есть, а таким, каким хочет казаться, даже там находится место искренности и откровенности. Значит ли это, что читателю дневника – современнику автора или тому, кто идёт во временном потоке следом, – нужно отличать те места, где автор откровенен, от тех мест, в которых автор показывает себя таким, каким хочет казаться публике? Полагаем, что нет. Как раз наоборот – зачастую прелесть дневниковых записей и кроется для читателя в неразрывном синтезе, в единстве искренности и искусственности; и в этом синтезе рождается уже то, что и составляет суть и нерв дневника как совершенно особого жанра – жанра, находящегося на границе художественного и нефикционального, и вместе с этим сочетающего в себе художественное и нефикциональное. У одних авторов дневников будет преобладать художественное начало, другие сделают больший упор на правду жизни; так же и мера искренности в дневнике будет различной у разных авторов: у одних она больше, у других меньше. А есть и такие, которые вопреки боязни обнажить себя перед миром, открывают себя ему без остатка, в записях своих оказываются предельно искренни и откровенны.

Дневниковые записи Смирнова-Несвицкого как раз и характеризуются неподдельной открытостью себя миру, теми самыми искренностью и откровенностью; тут и боль от непонимания, от расхождений себя и мира, тут и чистая радость – личная, семейная, творческая. А учитывая, что «Дневники» велись автором в течение шестидесяти лет – с 1947 по 2007 годы, – перед читателем предстаёт не просто внешний мир, а внешний мир в историческом ракурсе. И если история была по большей части сурова к стране, то судьба к Юрию Александровичу всё же была по большей части благосклонна; да, на пути было достаточно шипов и терний, но тем ценнее были достигаемые розы и звёзды, особенно те, что связаны с непростым миром театра – и театра вообще, и конкретно ленинградского, а потом и Санкт-Петербургского театра «Суббота», главного детища Смирнова-Несвицкого, из клуба увлечённых единомышленников выросшего в полноценный репертуарный театр со своим преданным зрителем и спектаклями, большинство из которых становились и становятся событиями не только в городе на Неве, а и далеко за пределами Петербурга.

Именно «Субботе» в дневниковых записях Смирнова-Несвицкого уделено, пожалуй, больше всего внимания: факты, связанные со становлением и развитием театра, с постановками, большинство из которых успешные, с театральными людьми, большинство из которых талантливые и хорошие, перемежаются размышлениями человека и профессионала о специфике театрального искусства в современном мире, о путях развития сцены и драматургии, о соотношении в театре классического и актуального, о месте драматурга, режиссёра, актёра в театральном процессе. И множество людей, среди которых далеко не только театральные знаменитости, не только люди, известные всей стране, а иногда и миру, такие, например, как Олег Ефремов или Владислав Стржельчик; тут и коллеги, и ученики, и родственники Смирнова-Несвицкого; и большинство имён издателей «Дневников» крайне внимательно откомментированы.

Но всё же главное в «Дневниках» – это личность их автора. И потому так важно, что много в них эмоционального, идущего, что называется, от сердца: тут и сюжеты, воссоздающие детство и юность автора, студенческие годы, первые шаги в профессии. Тут были и моменты, не строго связанные с театром, например, работа в конце 1950-х годов в газете «Челябинский рабочий», но и тогда, и потом театр оставался важнейшей профессиональной составляющей судьбы мастера, был делом всей его жизни. Очень много внимания в «Дневниках» на почти всём их протяжении уделяется науке. И научная стезя тоже, безусловно, была насквозь пронизана театром: тут и две диссертации (кандидатская – «Стилевые поиски современной советской режиссуры: (Из опыта постановок драмы А. Н. Арбузова “Иркутская история”»)» (см.: Смирнов-Несвицкий 1965) и докторская – «В. В. Маяковский и советский театр» (см.: Смирнов-Несвицкий 1982)), и целый ряд книг, среди которых, например, ставшая культовой в театроведении монография «Вахтангов» (см.: Смирнов-Несвицкий 1987), и более полувека работы в Российском институте истории искусств (до 1992-го года он назывался Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии), где Смирнов-Несвицкий состоялся не только как блестящий учёный, но и как профессиональный администратор, подлинный организатор науки. Этому поприщу уделено в «Дневниках» немногим меньше внимания, чем главному детищу мастера – театру «Суббота». Что объединяет театроведческую науку и театральную практику в дневниковой интерпретации автора, так это причудливое и неразрывное сочетание великой радости от науки и творчества, от тех людей, с которыми сводили автора театральные пути, и той

невыносимой душевной боли, что приносит зачастую театр во всех своих ипостасях в жизнь человека, посвятившего себя ему без остатка.

Стендаль, упомянутый уже выше, некогда высказался относительно понимания им собственного писательства, определив его, как одновременно интенсивнейшее удовольствие и тюрьму. Характеристику, данную классиком, можно приложить если и не ко всем ярким явлениям жизни, то, уж точно, к тем, что связаны с творчеством, к тем «неизъяснимым наслаждениям», что дарит художнику сам акт творения. И театр для Смирнова-Несвицкого, что хорошо видно из его «Дневников», был во всех ипостасях своих и величайшей радостью, и тягчайшим бременем, давал те самые «неизъяснимы наслаждения», в которых, согласно классику,

Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто среди волненья
Их обрести и ведать мог.

В заключении же скажем, что «Дневники» Юрия Смирнова-Несвицкого не единственная книжная продукция театра «Суббота» последних лет – чуть ранее зрителя порадовали книгой, подробно представляющей полувековую историю главного детища Смирнова-Несвицкого (см.: Санкт-Петербургский театр «Суббота»). И надо заметить, что деятельность на книжном поприще получается у «Субботы» ничуть не хуже, чем служение сценическому пространству, а потому хочется верить, что и в грядущем новые издательские проекты театра будут реализованы, воплотившись в новые замечательные книги.

Список источников

Санкт-Петербургский театр «Суббота»: [50 лет: история в мифах. История в документах] / [редактор-составитель: А. В. Константинова]. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский театр «Суббота», 2019. Книга с двойным входом. 69, [11], 161, [1] с.: ил.

Смирнов-Несвицкий Ю. А. В. В. Маяковский и советский театр. Дисс. ... докт. искусствоведения. Ленинград, 1982. 438 с.

Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Ленинград: Искусство: Ленингр. отделение, 1987. 247, [1] с., [17] л. ил.

Смирнов-Несвицкий Ю. А. Дневники / публ. и коммент. Д. Д. Кумуковой / Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 2022. 204 с., 20 л. ил.

Смирнов-Несвицкий Ю. А. Стилиевые поиски современной советской режиссуры: (Из опыта постановок драмы А. Н. Арбузова «Иркутская история»). Дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1965. 370 с.

References

Sankt-Peterburgskiy teatr «Subbota»: [50 let : istoriya v mifakh. Istoriya v dokumentakh] [St. Petersburg theater “Saturday”: [50 years: history in myths. History in documents]] (2019). St. Petersburg: St. Petersburg Theater “Saturday”, 2019. Book with double entrance. 69, [11], 161, [1] p.: ill. (In Russ.).

Smirnov-Nesvitsky Yu. A. (2022) *Dnevniky* [Diaries]. Russian Institute of Art History. Saint Petersburg, 204 p. (In Russ.).

Smirnov-Nesvitsky Yu. A. (1965) *Stilevyye poiski sovremennoy sovetskoy rezhissury: (Iz opyta postanovok dramy A. N. Arbuzova «Irkutskaya istoriya»)* [Stylistic searches for modern Soviet directing: (From the experience of staging A. N. Arbuzov’s drama “The Irkutsk Story”)]. Leningrad, 438 p. (In Russ.).

Smirnov-Nesvitsky Yu. A. (1982) *V. V. Mayakovskiy i sovetskiy teatr* [V. V. Mayakovsky and the Soviet theater]. Leningrad, 370 p. (In Russ.).

Smirnov-Nesvitsky Yu. A. (1987) *Vakhtangov* [Vakhtangov]. Leningrad: Art: Leningr. Department, 247, [1] p., [17] l. ill. (In Russ.).

Информация об авторе

Ю. В. Доманский – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Yuri V. Domanskii – Ph.D. in Literature, professor, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 26.01.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 26.01.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Челябинский гуманитарий» издавался с 2006 года под эгидой Челябинского научного центра РАН; с 2020 года издается Челябинским государственным университетом; в настоящее время выходит по следующим специальностям в соответствии с действующей номенклатурой:

культурология (5.10.1. Теория и история культуры, искусства);
филологические науки (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакommunikации и журналистика);
педагогические науки (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)).

Входит в РИНЦ. Входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук с 31.05.2023 по специальностям: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки); 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки); 5.9.9. Медиакommunikации и журналистика (филологические науки); 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

ISSN 1999-5407.

Объем статьи: от 16000 до 40000 символов (включая заголовочный комплекс и перевод на английский язык). Оформление статьи производится в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021. Статьи в журналах и сборниках.

Обязательные элементы статьи:

Тип статьи (научная, рецензия)

УДК статьи;

ФИО автора (полностью, формат: Имя Отчество Фамилия);

вуз (полностью, но без ведомственной принадлежности, например: Челябинский государственный университет), город, страна, e-mail;

название статьи;

аннотация на русском языке: объем аннотации от 200 до 250 слов; аннотация представляет собой краткое описание содержания статьи: четкий ответ на вопрос, какова цель статьи и каков вклад предлагаемого материала в соответствующую отрасль науки; краткое указание на ключевые теоретические основания проведенного исследования и методы исследования; на каком материале выполнено исследование (конкретное описание материала с указанием количества единиц исследования, если это релевантно содержанию статьи); какие результаты получены (краткий обзор); к каким основным выводам пришли авторы; в аннотацию не включаются ни ссылки на источники, ни цитаты;

ключевые слова / словосочетания (не более 10);

текст статьи (текст следует разделить на смысловые части: введение, в котором кратко очерчивается поле исследования, его современное состояние и ставится исследовательский вопрос, описание теоретико-методологических оснований исследования; подробное объяснение хода исследования – методов, процедур, выборок с обоснованием их валидности; результаты проведенного исследования; интерпретация полученных результатов в сопоставлении с трудами других авторов; выводы, содержащие описание наиболее значимых итогов исследования, его перспектив);

список источников (не менее 15 позиций), в списке приводятся исключительно научные источники; все ссылки на официальные документы, законы, художественную литературу, интернет-публикации (за исключением научных статей в сетевых изданиях), статьи в прессе, посты в сетях располагаются прямо в тексте статьи, в том числе простой ссылкой на интернет-страницу; в случае публикаций в прессе ссылка дается по образцу: (Виноградова Е., Деготькова И., Тадтаев Г. Мягкими по крепкому // РБК. 2022. 29 июня, <https://www.rbc.ru/newspaper/2022/06/30/62bc12339a79470004d250bc>). В случае цитирования художественных текстов допускается сокращенное описание источника (первый раз источник приводится полностью, далее указывается только фамилия автора, том и страница или страница, например: при первом цитировании (Чехов А. П. Письмо к ученому соседу // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Москва : Наука, 1974. С. 11); при повторном цитировании того же произведения: (Чехов А. П. Указ. соч. С. 14). Если приводятся цитаты из разных произведений одного автора, то вместо «Указ. соч.» даются первые одно-три слова названия произведения, например: (Чехов А. П. Письмо... С. 16). Для облегчения оформления цитирования в случае анализа одного произведения можно ограничиваться простым указанием номера страницы в скобках, например: (с. 14).

References (список источников на латинице с частичным переводом на английский язык, оформление списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латинскими буквами автор может воспользоваться помощью сайта www.translit.ru, выбрав стандарт транслитерации – BGN. Вся библиография транслитерируется, при этом названия статей переводятся на английский язык и меняется порядок элементов библиографического описания (см. ниже);

информация об авторе на русском языке: ФИО (порядок: И. О. Фамилия), ученая степень, ученое звание и должность (указываются полностью, без сокращений) с указанием организации

сведения об отсутствии или наличии конфликта интересов и детализация такого конфликта в случае его наличия.

Оформление списка литературы (на русском языке)

В журнале используется оксфордская модель оформления ссылок на источники в тексте статьи с указанием фамилии автора и года, а также страниц в скобках после цитаты, например: (Загидуллина 2018), (Simakova

2018: 84). В случае, если в списке литературы два и более источников одного автора, датированных одним и тем же годом, к году добавляются буквы английского алфавита, например: (Simakova 2018a), (Simakova 2018b), (Топчий 2020a), (Топчий 2020b), (Топчий 2020c). В списке литературы (и русскоязычном, и References) тоже ставятся буквы в соответствующих случаях.

Список литературы должен быть выстроен по алфавиту. В самом списке указывается либо общее количество страниц источника, либо, если это статья из сборника, номера страниц, на которых напечатана эта статья. Иноязычные источники приводятся по алфавиту после русскоязычных.

На все источники, указанные в списке, должны быть ссылки в тексте. Рекомендуется включать не менее половины источников не более чем пятилетней давности.

Уважаемые авторы! Не забывайте о том, что алфавитный порядок определяется по первой букве в фамилии автора, а не его имени. Если автор отсутствует, по первой букве названия книги. Необходимо также указывать вид издания: монография, коллективная монография, сборник статей, сборник тезисов докладов, учебник, учебное пособие.

Требования к оформлению списка литературы на русском языке

Источники располагаются строго в алфавитном порядке (сначала источники на русском языке, потом – на иностранном). Выделения курсивом или кавычками не используются.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021.

Иностранные источники оформляются в русскоязычном списке литературы по требованиям российского ГОСТ.

Примеры:

Долгова В. И., Скоробренко И. А. Межкультурный тренинг как средство решения психолого-педагогической проблемы готовности личности к межкультурной коммуникации // *Перспективы науки и образования*. 2022. № 1 (55). С. 523–539.

Слабышева А. В., Белова Л. А., Штыкова Т. В. К вопросу о факторах развития мыслительной деятельности на занятиях по иностранному языку // *Обзор педагогических исследований*. 2022. Т. 4, № 6. С. 132–135.

Кусарбаев Р. И., Калугина Е. В., Матушак А. Ф., Мухаметшина О. В., Павлова О. Ю. Психодрама как технология формирования социокультурной компетенции у студентов в иноязычном образовании // *Балтийский гуманитарный журнал*. 2020. Т. 9, № 3 (32). С. 121–124.

Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. Изд. 2-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2005. 120 с.

Мир бессмыслиц. Лимерики, старые и новые : сборник (на англ. и русск. яз.) / сост. К. Н. Атарова. Москва : Радуга, 2003. 272 с.

Можейко М. А. Нонсенс // *Новейший философский словарь*. 3-е изд., испр. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 702–703.

Скрипник К. Д. Лингвистический поворот и философия языка Дж. Локка: интерпретации, комментарии, теоретические источники // *Вестник Удмуртского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика*. 2017. Т. 27, вып. 2. С. 139–146.

Topsy-Turvy W. *English Humour in Verse*. Moscow : Progress Publishers, 1978. 319 p.

Оформление списка литературы на английском языке

В англоязычном списке литературы источники располагаются в том же порядке, что и в русскоязычном.

Примеры:

Zagidullina, M. V. (2018). Tipologiya polikodovykh yedinstv v aspekte medialogiki [Typology of policode unities in the aspect of medialogics]. *Mediascope*, available at: <http://www.mediascope.ru/2464>. DOI: 10.30547/mediascope.3.2018.2 (accessed: 25.02.2019). (In Russ.).

Raspopova, S. S. & Bogdan, E. N. (2018). *Feykovyye novosti: Informatsionnaya mistifikatsiya: uchebnoye posobiye* [Fake news: Information hoax: study guide]. Moscow : The Aspect of Press, 112 p. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2018). Vizual'nyy obraz v SMI – formirovaniye mediaestetiki potrebitelya massovoy informatsii [Visual images in the media – formation of media esthetics of the consumer of mass information]. *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya*, 3 (29), 83–92. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2017). Vizual'nyy povorot v massovykh kommunikatsiyakh [A visual turn in mass communications]. *Vizual'nyy povorot i mediareal'nost'*. Chelyabinsk : Chelyabinsk State University Publ., 21–29. (In Russ.).

DePaulo, B. M. & Rosenthal, R. (1979). The structure of nonverbal decoding skills. *Journal of Personality*, 3 (47), 506–517.

Статьи принимаются только в электронном виде через сайт журнала <http://journals.csu.ru/index.php/chelgum> с обязательным дублированием статьи по адресу электронной почты chelgum@yandex.ru. При загрузке через сайт следуйте предлагаемой форме загрузки, при отправке электронной почтой файл со статьей озаглавляется указанием научного направления и фамилией автора (пример: педагогика_Иванова.doc). В случае несоответствия статьи требованиям автору высылается мотивированный отказ. Отправка статьи для публикации в журнале одновременно означает согласие автора с ее размещением в открытых интернет-источниках. Вопросы можно задавать по электронной почте chelgum@yandex.ru.

Публикация в журнале бесплатная.