

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

На правах рукописи

Мохаммед Виждан Аднан Мохаммед

**ПРОЗА Н. В. ГОГОЛЯ
В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОПЫТАХ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент, профессор
А. Н. Зорин

Саратов
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
От повести к пьесе-инсценировке. Пути интерпретации, реинтерпретации, рецепции	20
<i>1.1. Механизмы инсценирования прозы в контексте проблемы художественной интерпретации.....</i>	<i>20</i>
<i>1.2. Роль нарратора как ключевой инстанции в развитии драматических событий в художественном тексте.....</i>	<i>29</i>
<i>1.3. Исторический контекст появления инсценировок прозы.....</i>	<i>44</i>
<i>1.4. Инсценировка как особый вид драматургии.....</i>	<i>50</i>
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Дух и Буква Гоголя. От «Старосветских повестей» к «Старосветской любви»	58
<i>2.1. Саратовский ТЮЗ: сценические фантазии по мотивам гоголевской повести.....</i>	<i>59</i>
<i>2.2. Николай Коляда: Коляда-автор и Коляда-театр.....</i>	<i>70</i>
<i>2.3. МХТ им. Чехова: тишина, тоска и молчание, молчание, молчание. Сочинение по Гоголю.....</i>	<i>92</i>
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Мистика ранней гоголевской прозы как постдраматический текст XXI века	97
<i>3.1. Мотивы прозы Н. В. Гоголя в российских пьесах рубежа XX–XXI вв. («Панночка» Н. Садур / «Вий» В. Сигарева)</i>	<i>97</i>

3.2. «Майская ночь»: драматургический потенциал текста.....	110
3.3. Мистические люди и реальные куклы. Смешанные жанры инсценировок гоголевских повестей в XXI веке.....	119
3.4. «Майская ночь»: слово Гоголя внутри эстетики перформативности.....	126
3.5. Саундрама Владимира Панкова: шепоты и скрежет «Майской ночи»	131
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	139
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	146

ВВЕДЕНИЕ

Мировая драматургия насчитывает огромное количество писателей, чье литературное творчество напрямую связано с театром. Каждый год на театральной сцене появляются новые имена драматургов, чьи произведения пополняют репертуар. Но, несмотря на обилие материала, в афише можно встретить такие названия, как «Анна Каренина», «Мертвые души», «Преступление и наказание» – это произведения, которые изначально не предполагалось играть в театре.

Так зачем же режиссеры и драматурги, имея большую коллекцию пьес русской и мировой драматургии, создают свои версии прозаических произведений для сцены? Если предположить, что театр заинтересован в поиске нового сюжета, то стоит вспомнить, что вся литература сводится к 12 сюжетам и 36 драматическим ситуациям, и все они так или иначе раскрыты в разножанровых пьесах. На самом деле большинству зрителей интересен не сам сюжет, а то, как раскрывается в нем та или иная тема, как представлен знаменитый герой. Публику привлекают образы, знакомые по страницам любимых книг, всегда интересно увидеть своими глазами персонажей, воспоминания о которых живут в читательской памяти.

Конечно, перенос прозаического текста на подмостки требует от создателей спектакля нелегкой работы. В этом процессе важно адаптировать литературное произведение под сценические законы, но сохранить поэтику того или иного автора, а самое главное – создать такой спектакль, который будет интересен даже искушенному зрителю. Если книгу можно читать довольно продолжительное время, откладывать ее, делать перерывы, вновь возвращаться, перечитывать понравившиеся эпизоды, то в театре все происходит здесь и сейчас.

Тема связей гоголевского наследия с драмой и вариантами реализации его сюжетов – одно из важнейших направлений в исследовании творчества великого писателя.

Произведения Гоголя обладают особой театральной природой. Это отразилось в подробностях его биографии: в молодости он мечтал служить в театре, это серьезное увлечение нашло продолжение в поэтике великих комических пьес и

даже набросков, в комментариях к потенциальным постановкам его пьес, в очерке «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в универсальной игровой природе его творчества (К. М. Захаров¹). Интерес к потенциалу интерпретации гоголевских текстов на сцене отразился как в огромном многообразии обращений к ним драматургов, сценаристов и кинорежиссеров, так и в повышенном внимании исследователей к интерпретациям, киноадаптациям, креативной рецепции его творчества в перспективе трансформации прозаических произведений в другой тип текста.

Сейчас в репертуаре практически каждого российского театра есть спектакль или даже несколько спектаклей по Гоголю. Можно говорить о сотнях постановок, основанных как на его драматургии или классических пьесах-адаптациях, например «Мертвых душах» М. А. Булгакова, так и на оригинальных современных пьесах или режиссерских пьесах-инсценировках. В 2020 г. Лаборатория театра будущего Российского института театрального искусства – ГИТИС на основе открытых источников проводила обширное исследование репертуарной политики российских негосударственных театров². В Российской Федерации, благодаря государственной поддержке театрального искусства, число частных сценических площадок значительно меньше театров бюджетного обеспечения, в отличие, например, от Великобритании и многих других стран Европы. В репертуаре российских частных театров 37 постановок по Гоголю³. Чаще эти труппы обращаются только к Чехову и Пушкину, а также к сказкам Г. Х. Андерсена и Ш. Перро. Такое высокое внимание к гоголевским текстам не может быть объяснено едиными причинами, как, например, высокой толерантностью большей части аудитории к литературной классике или заполнением зала школьными группами. Судя по возрастной маркировке их спектаклей – от 6+ «Записок сумасшедше-

¹ См.: Захаров К. М. Мотивы Игры в драматургии Н. В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999. 179 с.

² См.: Заславский Г. А., Иванов, О. В., Карпушкин, И. С. Репертуар независимых театров в России: многообразие видов и творческий поиск // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 133–150.

³ См.: Там же. С. 144.

го» Уличного театра Pololo (Москва) и 9+ «Страшного похода / Вия» А. Галиновой на сцене театра-студии «Домик Фанни Белл» (Москва) до строго 18+ всех пяти гоголевских спектаклей знаменитого «Коляда-Театра» (Екатеринбург), – какой-то единой стратегии, как и формулы успеха, при обращении к Н. В. Гоголю нет. Именно знакомые с детства пьесы и повести великого писателя, оригинально представленные для современного зрителя, становятся поводом к серьезным размышлениям.

В научной рецепции интересующей нас проблемы осталось немало белых мест. История гоголевских театральных интерпретаций советского периода оказалась представлена достаточно полно в отечественной гуманитарной науке. Здесь интерес исследователей-филологов во многом пересекался с театроведческими исследованиями, они взаимно обогащали друг друга в трактовке системных явлений интерпретации драматургии Гоголя на сцене: С. Н. Дурылин («Гоголь и театр»⁴), всесторонне исследованная история «Ревизора» В. Э. Мейерхольда⁵, объединившего в единое художественное действо все уровни гоголевской поэтики – в том числе и его прозу, оценки Ю. В. Манном интерпретационного потенциала спектаклей XX века по «Ревизору»⁶, Е. А. Кухты – «Женитьбы» А. Эфроса⁷ и многие другие. В меньшей степени оказались отрефлексированы варианты сценических редакций «Ревизора» постсоветского периода, в которых режиссеры синтезировали подходы к пьесе в разные годы. Отдельные попытки разобрать работу драматурга, либреттиста, режиссера над текстом Гоголя предпринимали М. Г. Литаврина⁸, А. Н. Зорин⁹, Д. Л. Рясов и М. А. Шеленок¹⁰. Но изучение

⁴ См.: Дурылин С. Н. Гоголь и театр. К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя // Известия АН СССР. 1952. Т. 9. № 2. С. 144–164.

⁵ См.: Гоголь и Мейерхольд: сб. Литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П. / под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1927. 88 с.; Ревизор в театре имени Вс. Мейерхольда: сб. статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского и В. Н. Соловьева. Л., 1927. 72 с.

⁶ См.: Манн Ю. В. Формула онемения у Гоголя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36.

⁷ См.: Кухта Е. А. Проблемы театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. 230 с.

⁸ См.: Литаврина М. Г. Нас поменяли телами: режиссерский текст «Ревизора» Н. Чусовой как комедия масок современной России // Н. В. Гоголь и современная культура:

трансформации этого текста и его ремарочного пласта не снимали проблемы системного взгляда на тенденции драматургического освоения прозы Гоголя.

И если тема разного рода сценической адаптации пушкинских текстов и даже креативной рецепции, развивающей его сюжеты в более развернутой форме, получили системное осмысление, то гоголевский сценарный метатекст оказался изучен гораздо меньше – особенно в литературоведческой науке.

Во многом это было связано с противоречивым отношением самих литераторов XIX века к сценической адаптации их прозы на сцене. Театр первой половины XIX века испытывал острую нехватку современных пьес и профессиональных драматургов, в связи с этим на сцену все чаще проникали прозаические тексты: «испытывая вечный дефицит в новой драме, театр в иных случаях ловко подменял ее “переделкой” современной прозы, из коей отбирались самые популярные у публики повести и романы, дабы заставить зрителей толпиться у кассы»¹¹. На афише стали появляться такие имена, как Карамзин, Пушкин, Гоголь, Тургенев (имеются в виду произведения этих авторов, изначально не предназначенные для сцены). Но, кроме этого, стали переделываться и произведения низкого сорта, о чем свидетельствует высказывание классика русской критики: «Когда такого рода чернильные витязи, – громил Белинский авторов “переделок”, – хватаются за хорошую повесть – оскорбительно видеть, как они уродуют прекрасное произведение; когда они берутся за плохую повесть – досадно видеть их тщетные усилия воскресить забытую нелепость»¹². Белинский явно не признавал интерпретацию на сцене как хороших произведений, считая такую трансформацию уродованием, так и плохих, будучи уверенным, что перенесение подобного материала

Шестые Гоголевские чтения: мат-лы докладов и сообщений Междунар. конф. М., 2007. С. 328–344.

⁹ См.: Зорин А. Н. Гоголевский «Ревизор»: авторская ремарка и ее сценические трактовки в XX веке // Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: мат-лы докладов и сообщений Междунар. конф. М., 2007. С. 357–366.

¹⁰ См.: Рясков Д. Л., Шеленок М. А. Судьбы Гоголя и Пушкина в драматургической интерпретации А. Ремеза // Культура и текст. 2022. № 2 (49). С. 60–68.

¹¹ Скороход Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. С. 15.

¹² Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге // Белинский В. Г. Собр. соч. В 13 т. Т. 6. М., 1955. С. 76.

на театральные подмостки не прибавит ему художественной ценности. Но, несмотря на всю критику, на сцене появлялись все новые прозаические произведения как отечественных, так и зарубежных авторов. Например, в 1821 году, через год после выхода «Айвенго» Вальтера Скотта на русском языке, этот весьма популярный роман появился в петербургском театре в переделке кн. А. Шаховского. Правда, всерьез к таким фактам никто не относился, трансформацию произведений не приняли ни литераторы, ни критики. «А. Н. Островский, например, называл авторов “переделок” “гермафродитами драматического искусства”»¹³.

Несмотря на все возмущения по поводу этого явления, находились те, кто довольно спокойно воспринял новую тенденцию театра – например, А. С. Пушкин: «сам поэт не выражал особого возмущения, когда “колкий Шаховской”, приостановив поток собственных комедий, занялся “перекройкой” “Бахчисарайского фонтана”, соорудив из поэмы Пушкина нечто вроде “чудного поэтического склада” с хорами и балетом»¹⁴. Персонажи «Пиковой дамы», «Цыган», «Барышни-крестьянки», «Станционного смотрителя» прочно обосновались на российской сцене еще при жизни Пушкина и навсегда остались в ее драматическом репертуаре. Множество музыкально-драматических интерпретаций поставило великого поэта, наряду с Шекспиром, в число самых популярных авторов, чьи произведения лежат в основе оперных либретто.

Конечно, не все выдающиеся авторы столь терпеливо, как Пушкин, относились к проделкам «чернильных витязей». 9 сентября 1842 года в Александринке давали «Сцены из новейшей поэмы “Мертвые души” известного автора “Ревизора” г-на Гоголя составлены N. N.». «Инсценировщик скрыл свое истинное имя, однако – что особенно возмущало критику – дал некоторым гоголевским персонажам собственные фамилии и имена. Для сцены были приспособлены три эпизода из последних – девятой и десятой – глав первого тома, а именно – “разоблачение” и бегство Чичикова из города N. Причем автор переделки недаром поминал

¹³ Скорород Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. С. 16.

¹⁴ Дурылин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 23.

“Ревизора” в афише “Мертвых душ”: сцена вторая (совещание городских чиновников на квартире у Полицмейстера) – кульминация инсценировки – была написана на манер первой картины “Ревизора”. Здесь решался вопрос, кто такой Чичиков, что же означают его “мертвые души” и нет ли здесь какой-нибудь проверки или подвоха... Уж не ревизор ли этот приезжий, не новый ли генерал-губернатор? Не фальшивомонетчик ли? Не сбежавший ли в Россию Наполеон? В финале картины (в полном соответствии с сюжетом Гоголя) ополоумевшие чиновники призывали друга Чичикова – Ноздрева и учиняли ему допрос»¹⁵. Финальная часть событий напоминала сцену вранья из «Ревизора», с той лишь разницей, что вместо Хлестакова в центре внимания был Ноздрев. N. N. по-своему бережно использовал текст Гоголя, почти каждую реплику удалось перенести в инсценировку из первоисточника. Главная «вольность» переделки поэмы состояла в том, что автор адаптации решил поместить все ее действие в одну пространственно-временную событийную точку – опять же подобно «Ревизору», в то время как у Гоголя события вокруг приезда Чичикова разворачиваются в течение месяца.

Первая же сцена представляла собой несколько сокращенный гоголевский диалог Дамы, приятной во всех отношениях, с Просто приятной дамой о Чичикове и губернаторской дочке. Последняя сцена – в гостинице – наконец-то знакомила зрителя с самим Павлом Ивановичем и, почти не отступая от Гоголя, представляла диалоги Чичикова с Петрушкой, Селифаном и Ноздревым в преддверии поспешного отъезда из города. Собственно, «переделка» являла собой крайне осторожное «вычленение» нужных страниц и реплик из книги и арифметическое «сложение» их в доступный зрителю сюжет о том, как приезжий со «странными» замашками переполошил весь город да и был таков. «Что касается толкования смыслов, то можно углядеть лишь попытку “выкроить” из поэмы “Мертвые души” бледную тень уже знакомого зрителям “Ревизора”. Текст “переделки” в ка-

¹⁵ Скорород Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. С. 17.

кой-то мере доносил и гоголевский саркастический юмор, однако самой поэмы узнать было решительно невозможно...»¹⁶

Н. В. Гоголь был возмущен использованием «Мертвых душ» для сцены. В одном своем письме он так высказывался об этом: «До меня дошли слухи, что из Мертвых душ таскают целыми страницами на театр. Я едва мог верить. Ни в одном просвещенном государстве не водится, чтобы кто осмелился, не испрося позволения автора, перетаскивать его сочинения на сцену. (А я тысячи имею, как нарочно, причин не желать, чтобы из Мертвых <душ> что-либо было переведено на сцену)»¹⁷. Назвав автора этого «проекта» корсаром, Гоголь из Италии призывал Плетнева уговорить директора императорских сцен А. М. Гедеонова снять спектакль: «Ради бога вступитесь за это дело. Оно слишком близко моему сердцу»¹⁸.

Гоголя в данном случае возмутил не только сам факт переделывания поэмы, но и вопрос о неведомом той эпохе полноценном авторском праве. К тому времени в юриспруденции не была еще должным образом развита отрасль по смежным и авторским правам, поэтому, несмотря на возмущения автора, из поэмы Гоголя «таскали на сцену» П. И. Григорьев, П. А. Каратыгин и др. Процесс было уже не остановить, и проза основательно закрепилась на отечественных подмостках, а самое главное, полюбились актерам, как об этом пишет Н. С. Скороход: «Часто именно прозу и выбирали для бенефисов великие актеры – в середине века для Н. В. Самойловой была “перелицована” в водевиль “Барышня-крестьянка”, для нее же и В. В. Самойлова – драматизирован “Станционный смотритель”, тогда же огромный успех имела в роли пушкинской Татьяны г-жа Позднякова – будущая великая русская актриса Г. Н. Федотова»¹⁹.

Эти события в полной мере передают трепетное отношение Гоголя к своему драматическому слову – слову, которое убедительно прозвучит с театральной

¹⁶ Скороход Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. С. 18.

¹⁷ Письмо Н. В. Гоголя – П. А. Плетневу от 28 ноября 1842 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 12. Л., 1952. С. 120–121.

¹⁸ Там же. С. 121.

¹⁹ Скороход Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. С. 18.

«кафедры», – что в полной мере отразилось в серии его доработок и комментариев к «Ревизору» в период с 1836 по 1851 гг.

Возможно, именно это отношение Гоголя к инсценировкам определило на будущее ограничение интереса к попыткам реализации театральных сценариев по гоголевской прозе.

Более последовательно наука обращалась к исследованиям сценарных киноверсий прозы Гоголя. История почти ста лет гоголевских экранизаций была систематизирована в «Гоголевском кинословаре»²⁰, а опыт вольных, по сравнению с советской нормативной эстетикой, трактовок классика в отечественном кино рубежа XX–XXI веков – во всем раскрывшемся многообразии мотивов его творчества – отрефлексирован в ряде современных работ, среди которых стоит отметить монографию Л. Н. Федоровой²¹, а также ряд статей Н. Г. Кривули²², А. А. Захаровой²³, Д. В. Кобленковой²⁴, Н. Р. Саенко²⁵, М. О. Булавиной²⁶.

Однако в стороне от внимания исследователей оказалась важная область – связь между театральными обращениями к Гоголю, режиссерскими сценариями его произведений на сцене и опытом киносценариев. Показателен, например, такой факт: исследователи, обращающиеся к кинофильму С. Газарова «Ревизор»

²⁰ См.: Гоголевский кинословарь: [аннотированный каталог фильмов: 1909–2009] / Госфильмофонд России; сост. Е. Барыкина. М., 2009. 437 с.

²¹ См.: Федорова Л. Н. Адаптация как симптом. Русская классика на киноэкране. М., 2021. 368 с.

²² См.: Кривуля Н. Г. Особенности интерпретации гоголевского текста в фильме «Нос» А. Алексеева // Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: мат-лы докладов и сообщений Междунар. науч. конф. М., 2007. С. 402–414.

²³ См.: Захарова А. А. Литература и кинематограф (к проблеме экранизации повести Н. В. Гоголя «Вий») // Филологические этюды: сб. ст.: в 3 ч. Саратов, 2012. Вып. 23 (I–III). С. 71–73.

²⁴ См.: Кобленкова Д. В. Сорочинская ярмарка как бренд. Кинематографические версии Н. Экка (1939) и С. Горва (1940) // Н. В. Гоголь и традиционная славянская культура: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «Двенадцатые Гоголевские чтения. Гоголь и традиционная славянская культура». М.; Новосибирск, 2012. С. 298–306.

²⁵ См.: Саенко Н. Р. PlayGogol: постмодернистская интерпретация раннего Гоголя в сериале Е. Баранова // Культура и цивилизация. 2019. Т. 13, № 4. С. 111–124.

²⁶ См.: Булавина М. О. Ужасное в произведениях Гоголя и в их кинематографических версиях // Культура и образование. 2021. № 2. С. 113–121; Булавина, М. О. Фольклор и кино. Гоголь на экране // Вестник Вологодского государственного университета. Сер. Исторические и филологические науки. 2021. № 3. С. 48–52; Булавина, М. О. Драматургия Н. В. Гоголя в кино // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 8. С. 132–140.

(1996) с Н. Михалковым и Е. Мироновым в главных ролях, оставляют без внимания газаровский же спектакль «Ревизор» (1991) на сцене Театра-студии п/р О. Табакова, в котором уже были сформированы не только некоторые режиссерские решения мизансцен будущего фильма, но и обращение к гоголевскому произведению как части всей поэтики Гоголя – в данном случае через привлечение поздних комментариев великого писателя к пьесе для создания полноценной сценической версии его великой комедии.

Такой разрыв между театроведческим и киноведческим подходами может быть преодолен литературоведческой методологией в трактовке сценических версий гоголевской прозы как отражения тенденций современной литературной ситуации.

Актуальность выбранной темы связана с повышенным интересом гуманитарной науки к проблеме интерпретации прозы Гоголя в разных театральных системах и в соприкосновении с разными областями искусства, особенно – в результате творческой реинтерпретации в произведениях других известных драматургов, а также режиссеров.

В каких-то областях это сделано более основательно, например, в исследовании гоголевских мотивов у Н. Садур и Н. Коляды, где-то пока менее – например, в изучении гоголевских контекстов В. Сигарева, авторских и режиссерских текстов сценических редакций прозы в российских театрах. Изучение текстов инсценировок как особой формы понимания поэтики Гоголя приобретает особую значимость в связи с современными научными подходами, определяющими непосредственное влияние режиссерских и иных трактовок пьесы на появление новых форм научного постижения гоголевских драматургических принципов и его художественной поэтики в целом²⁷.

Научная новизна работы определяется ее широким подходом к исследованию феномена театральной инсценировки, поскольку объектом анализа становятся

²⁷ См.: Падерина Е. Г. Научное значение сценической рецепции (к постановке проблемы) // Гоголь и мировая художественная культура. Двадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. М.; Новосибирск, 2021. С. 287–298.

ся как признанные драматургические явления рубежа XX–XXI веков (пьесы Н. Садур и В. Сигарева), так и малоизвестные тексты сценических адаптаций. Выбранный ракурс исследования позволяет расширить представление о роли драматургических адаптаций повестей Н. В. Гоголя в актуализации смыслового комплекса его творческих установок – эстетики, этики, мистики – в восприятии современного общества.

Цель работы – на примере ключевых пьес и театральных сценариев, созданных на основе повестей Н. В. Гоголя, определить характер их смысловой наполненности по сравнению с классическим текстом, выявить интерпретационный потенциал гоголевской прозы, проявляющийся в ситуации диалога со зрителем-современником, который отделен двумя столетиями от гоголевской эпохи. Этот принцип последовательно реализуется при создании сценических текстов по мотивам Гоголя, так как сам писатель в своей театральной практике и публицистике постоянно прибегал к формам открытого обращения автора к читателю/зрителю и элементам философского диалога как промежуточной по отношению к традиции драмы и прозы форме художественного текста.

Данная цель ведет к необходимости решения следующих **задач**:

- систематизировать подходы к исследованию проблемы создания драматического текста на основе литературной прозы, конкретизации вариантов нарративных стратегий при перекодировке драматического событийного плана из прозаического описания в сценическое действенное слово;
- обобщить многообразие опыта сценарно-драматургической адаптации малой прозы Н. В. Гоголя в российском театре XXI века.
- оценить современные варианты трансформации смысла гоголевских текстов в соответствии с задачами драматургии, адресованной современной аудитории;
- выявить стилистические и сюжетные доминанты в выборе наиболее частотных обращений к повестям Н. В. Гоголя в русском театре.

Объект исследования – трансформация и раскрытие интерпретационного потенциала поэтики гоголевской прозы в процессе ее инсценирования.

Предмет исследования – стратегии инсценирования прозаических повестей Н. В. Гоголя в XXI веке.

Материалом нашего исследования является широкий диапазон гоголевских прозаических текстов – повестей, пьес и авторских комментариев к ним, а также пьес и инсценировок по произведениям Н. В. Гоголя («Вий», «Майская ночь», «Старосветские помещики» и ряд других)²⁸. Под прозой мы подразумеваем в данном случае гоголевские повести, так как «Мертвые души», как поэма по авторскому определению, требуют особого жанрового подхода при оценке опытов их инсценирования.

Методологической базой работы стали труды по теории драмы (В. Е. Хализев, В. В. Прозоров, Л. В. Чернец, Э. Фишер-Лихте), по поэтике Гоголя (Ю. В. Манн, В. А. Воропаев, В. Ш. Кривонос, А. Х. Гольденберг, Д. В. Денисов, М. Я. Вайскопф, Т. А. Волоконская, Д. Л. Рясков и др.), драматургического творчества Гоголя (Ю. В. Манн, В. В. Прозоров, Е. Г. Падерина, О. Н. Купцова, К. М. Захаров, А. Н. Зорин, Н. Л. Виноградская, У. А. Копенкина и др.) и сюжетов его драматургической рецепции на рубеже XX–XXI веков, истории и репертуарной политике русской драматургии (Н. С. Скороход, М. В. Строганов, С. В. Денисенко, М. А. Шеленок), а также широкий круг оценок сценической гоголевской рецепции (М. Ю. Давыдова, Г. А. Заславский, О. В. Егошина и др.).

Теоретическая значимость работы состоит в подробном системном изучении истории (эволюции) форм инсценирования повестей Гоголя в произведениях современных драматургов и режиссеров, корректировке существующих подходов к теории драматургической интерпретации, реинтерпретации и креативной рецепции прозы на основе анализа современных российских драматических версий гоголевских произведений.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что ее материалы могут быть использованы в учебных курсах и спецкурсах, при создании

²⁸ Автор диссертации благодарит за предоставленные для исследования материалы – пьесы и режиссерские сценарии – литературную часть МХТ им. А. П. Чехова, музей Московского театра им. О. П. Табакова, музей и литературную часть Саратовского академического театра юного зрителя им. Ю. П. Киселева.

рабочих программ, а также учебников и методических пособий для высших учебных заведений и для средней школы. Результаты исследования могут быть полезными при составлении комментированных изданий произведений Гоголя.

Положения, выносимые на защиту

1. Инсценировка представляет собой законченный драматический литературный текст, отражающий понимание произведения Н. В. Гоголя в контексте актуальной ментальной и языковой ситуации.

2. При выборе повестей Н. В. Гоголя в качестве основы для инсценирования предпочтение отдается текстам, отвечающим нескольким критериям: наличие многочисленных диалогов и подробных описаний непосредственных действий героев; возможность выделения в отдельного героя пьесы повествователя, стоящего за авторскими отступлениями; присутствие в структуре сюжета динамичных эпизодов, контрастирующих с диалогами, в которых участвует ограниченный круг действующих лиц; наличие нереалистических эпизодов, открывающих возможность для режиссерской фантазии.

3. При анализе театральной драматургии по мотивам прозы Н. В. Гоголя, строго предназначенной для реализации в постановке на сцене конкретного театра – без расчета на отдельную публикацию, – значительную роль играют театральные рецензии, позволяющие интерпретировать и реконструировать своего рода «каденции» пьесы – кратко описанные в ремарках режиссерской инсценировки элементы этюдной импровизации артистов.

4. В текстах инсценировок повести «Старосветские помещики» рубежа XX–XXI веков акцент делается на столкновении диалогов героев и масштабных зон молчания, формирующих подтекстовое содержание, которое в определенной мере характерно для гоголевской драматургии, в первую очередь для пьесы «Женитьба». Это позволяет выразить глубокий лиризм и психологическое наполнение образов гоголевской повести.

5. Повести Гоголя с элементами фантастики переформируются в инсценировки, соединяющие элементы реалистической и постдраматической драматур-

гии. При этом авторы нередко добавляют в сценические тексты сюжетные детали из других гоголевских повестей. Литературная фантастика Гоголя открывает возможности для различных стилистических вариантов перформативного представления событийной канвы его повестей при переносе сюжета в драматическую форму.

Апробация проходила на заседаниях кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, специальных семинаров профессора В. В. Прозорова («Актуальное и вечное в литературе и журналистике», 2014–2016, 2019–2020 гг.) и профессора А. Н. Зорина («Текст-сцена-экран. Смысловое пространство авторского высказывания», 2020–2022 гг.), а также на пяти научных конференциях. Результаты диссертации были представлены на III Международных Скафтымовских чтениях «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного театра и литературы» (5–7 октября 2015 года, Саратов, СГУ им. Н. Г. Чернышевского); на IV Международных Скафтымовских чтениях «Чехов и Достоевский» (3–5 октября 2016 года, Саратов, СГУ им. Н. Г. Чернышевского); на VII Международных Скафтымовских чтениях (памяти Виктора Владимировича Гульченко) (7–9 октября 2019 года, Саратов, СГУ им. Н. Г. Чернышевского); на XX Всероссийской научной конференции с международным участием «Слово молодых ученых: Актуальные вопросы искусствознания» (19–24 апреля 2021 года, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова); на Всероссийской конференции молодых ученых, посвященной 100-летию О. И. Ильина «Филология и журналистика в XXI веке» (21–22 апреля 2021 года, Саратов, СГУ им. Н. Г. Чернышевского). Основные положения исследования отражены в 5 статьях в рецензируемых научных журналах, из них 3 – в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных изданий ВАК.

Ключевые положения диссертации нашли отражение в следующих научных публикациях.

Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Мохаммед, В. А. Вечная ревизия. Экранизации гоголевских текстов в XXI в. / А. Н. Зорин, Д. Л. Рясов, В. А. Мохаммед // Наука телевидения. – 2021. – Т. 17 (4). – С. 65–108. (*Web of Science*).

2. Мохаммед, В. А. Мотивы прозы Н. В. Гоголя в российских пьесах рубежа XX–XXI вв. («Панночка» Н. Садур / «Вий» В. Сигарева) / В. А. Мохаммед // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер.: Филология. Журналистика. – 2022. – Т. 22, вып. 1. – С. 114–119. – DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-114-119>.

3. Мохаммед, В. А. Роль нарратора как ключевой инстанции в развитии драматических событий в художественном тексте / В. А. Мохаммед // Филологические науки: вопросы теории и практики. – 2022. – № 6. – С. 1718–1724.

Публикации в других изданиях:

4. Мохаммед, В. А. От психологизма к авангарду. К изучению истории постановок пьес А. П. Чехова в Ираке / В. А. Мохаммед // Успехи современной науки. – 2016. – Т. 3, № 5. – С. 108–111.

5. Мохаммед, В. А. Образ женщины как маска-символ в театре / В. А. Мохаммед // Translation & Linguistics. – 2022. – Issue 16. – P. 13–21.

Структура исследования. Работа состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения и списка литературы.

Во **введении** обозначаются актуальность и новизна диссертации, уровень разработанности определенной научной проблемы. Формулируются цели и задачи, объект и предмет исследования, фиксируются используемые методы, материалы и основные источники. Обосновывается теоретическая и практическая значимость работы, раскрываются ключевые понятия, приводятся положения, выносимые на защиту. Дается информация об апробации основных выводов диссертации, а также приводится список опубликованных по теме научных статей; описывается структура исследования.

В **первой главе** анализируются исследовательские подходы к проблеме инсценирования, оценивается отношение самого Н. В. Гоголя к прижизненным

инсценировкам его пьес, рассматривается специфическая природа театрального сценария / инсценировки как вида словесно-художественного текста.

Во **второй главе** речь идет непосредственно о способах реинтерпретации сюжета повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» в нескольких инсценировках с различным подходом – исповедальным (Б. Федотов, Саратовский ТЮЗ), эсхатологическим (Н. Коляда, Центр им. В. Мейерхольда), пессимистическим / экзистенциальным (М. Карбаускис, МХТ им. А. П. Чехова).

В **третьей главе** анализируется спектр современных сценических интерпретаций мистических текстов Гоголя из разных его циклов – повестей «Майская ночь» и «Вий», наиболее рельефно демонстрирующих тенденцию создания инсценировки как основы для постдраматического метатекста. Также анализируются попытки соединения гоголевской мифопоэтики с индивидуальными мирами текстов новой русской драмы рубежа XX–XXI веков.

В **заключении** подводятся итоги работы, делается вывод относительно того, как и каким образом меняются формы инсценирования прозы Гоголя и каковы причины и способы актуализации их содержания в XXI веке. Кроме того, обозначаются перспективные направления дальнейшего развития темы.

Список литературы включает в себя такие источники, как художественные произведения, научные статьи и монографии, справочные издания.

Объем диссертационного исследования – 166 страниц.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

От повести к пьесе-инсценировке.

Пути интерпретации, реинтерпретации, рецепции

1.1. Механизмы инсценирования прозы в контексте проблемы художественной интерпретации

Проблема перевода эпических произведений в драматическую форму с возможным последующим воплощением на сцене становится постоянным объектом внимания теории литературы и периодически требует уточнения исследовательских определений. Этот процесс различными учеными обозначается с разных позиций, таких, например, как:

- авторская интерпретация классического текста в иной форме;
- художественная реинтерпретация (переоценка идейного комплекса, лежащего в основе произведения);
- креативная актуализация;
- сценическая адаптация (инсценирование) произведения, перевод из одной литературной формы в совершенно иную;
- креативная рецепция.

Авторская интерпретация – достаточно объемное понятие, которое предполагает своего рода критическое отношение к тексту, нацеленное на понимание содержания в соответствии с устойчивыми читательскими горизонтами ожидания. Вместе с тем проявление субъективного авторского начала не противоречит стремлению к максимально адекватному пониманию смысла художественного высказывания. При этом сама интерпретация текста – «это и процесс постижения произведения, и результат этого процесса, который выражается в умении изложить свои наблюдения, пользуясь соответствующим метаязыком, т. е. профессионально-грамотно излагая понимание прочитанного»²⁹. Жесткие границы канонической творческой коммуникации между исходным прозаическим произведением

²⁹ Адылова Ф. М. Интерпретация художественного текста // Молодой ученый. 2018. № 17 (203). С. 312.

и сознанием интерпретатора отражаются в нормативной советской эстетике, не допускавшей креативных элементов при сценическом изложении фабулы классического произведения. При этом под наиболее адекватной формой полноценной интерпретации текста предполагается филологический подход к переносу художественного произведения на сцену, влияющий на «рассмотрение литературного произведения “изнутри”, поиска особых, присущих только данному произведению законов образно-речевой организации, превращающих его автора в своего рода неповторимую “языковую личность”, символом которой становится заглавие произведения»³⁰. Специфика филологического подхода к интерпретации, по мысли Е. А. Кудиновой, раскрывается в целом ряде параметров: процесс интерпретации текста придает ему статус феномена культуры; текст неотделим от широкого литературного и социально-исторического контекста эпохи; он связан с чуткостью к анализу языковых средств как формы выражения мыслей и чувств; несет в себе единство формы и содержания авторского целого произведения, отражает культурологическую ценность текста; рассмотрение художественного текста в основной своей цели направлено на изучение языковой «затекстовой» личности автора³¹.

Реинтерпретация в зависимости от контекста нередко рассматривается как своего рода виртуальный процесс смыслопорождения на основе трактовки художественного произведения. При этом в классическом понимании интерпретации это явление трактуется более конкретно: как процесс перекодирования художественного высказывания в иную языковую природу без утраты онтологического содержания. В основе теории реинтерпретации как подлинной интерпретации лежит понимание немецким философом В. Бенямином процесса перевода как подражания, ориентированного на сходство. Перевод, в его понимании, отражает стремление к максимальному сходству, исчезновение которого обозначит разрыв се-

³⁰ Комарова Л. И. Интерпретация художественного текста как средство экспликации культурно-значимой информации // Вестн. Тамбовского гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2010. № 8 (88). С. 52.

³¹ См.: Кудинова Е. А. Филологический подход к интерпретации художественного текста // Филология и культура: материалы V Междунар. науч. конф. Тамбов, 2005. С. 329–331.

мантических и любых других смысловых и метонимических связей с объектом перекодировки.

Настаивая на понимании непереводаемого как нуждающегося в обязательном переводе, Бенъямин онтологически позиционирует акт перевода (изначально философского, но это может быть распространено и на онтологию искусства) как формирование заново понятия истины³². Автор инсценировки – при толковании – может восприниматься при таком подходе как посредник между миром автора и миром театра, он выступает именно в роли переводчика в процессе передачи смысла. Такой подход открывает ограниченность коммуникативного понимания перевода единого художественного целого в систему другого искусства – всего лишь как передачи сюжета или ряда диалогов давно забытой эпохи. Не «разъятие смыслового целого оригинала на ряд значений, которые могут быть более или менее успешно переданы в чужом языке, – но напряженный поиск того символического в языке, ускользающего, невыразимого в видимых формах (но с ними непосредственно связанного), что невозможно “сообщить” и что в то же время составляет ядро поэтического текста»³³. В конечном счете любой перевод отказывается от права на «исчерпанность», «ведь, согласно формулировке Хайдеггера, перевод всегда и неизбежно есть интерпретация»³⁴.

Д. С. Фарафонова обращает внимание на преобладание у Бенъямина мысли о продлении жизни оригинала в переводе в другую систему, когда в процессе воссоздания принципиально важно «найти в языке, на который переводят, ту интенцию, которая позволит пробудить в нем эхо оригинала»³⁵. Если воспринимать автора инсценировки и режиссера как переводчиков художественного литературного текста на язык драмы, то особое значение приобретает следующая мысль: зало-

³² См.: Бенъямин В. Задача переводчика // Бенъямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 27–46.

³³ Фарафонова Д. С. Вальтер Бенъямин: от теории перевода к теории культуры // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 4. С. 14.

³⁴ Там же. С. 15.

³⁵ Бенъямин В. Задача переводчика // Бенъямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 38.

гом нахождения этой «общей территории», на которой возможна встреча чуждых друг другу языков, становится пространство языка истины.

При этом онтологическая недостаточность перевода провозглашается движением навстречу к «сокровенному единству формы и содержания». «Отсюда естественным образом вытекает еще одна парадоксальная идея, точнее, требование Бенъямина: необходимо отстраниться от собственного языка через фронтальное столкновение со строем языка оригинала. Именно через подобное остранение происходит расширение и углубление, обогащение своего языка. В то же время фигура отчуждения связана с обнаружением в исходном языке некоего символического слоя, подступить к которому можно лишь через остранение от сообщаемого предмета содержания: выведенное из автоматизма восприятия, слово предстает тогда не замутненным случайными временными смыслами, профанными значениями, – но во всей своей духовной чистоте, в полноте своей “сакральности”»³⁶. К такому идеальному слиянию формы и содержания приходил в своих сценических текстах Мейерхольд, стремясь проникнуть в самую суть пьес великих русских писателей XIX века, непонятную для их современников, и находя для передачи их подлинного смысла своим современниками новые средства сценического и в том числе драматургического языка.

Опыт такого вчитывания в смысл приводит Н. С. Скороход – это спектакль Сергея Женовача «Идиот» на сцене Театра на Малой Бронной. Критик Г. А. Заславский писал, что режиссер поставил себя в позицию читателя романа Достоевского, отказавшись «режиссерским взглядом смотреть на того или иного героя, и далее – отказывая себе <...> в ассоциативном решении тех или иных сцен»³⁷. Именно такой опыт «театрального постижения “Идиота” – почти что эзотерическое, средневековое однонаправленное стремление читателей обогатиться опытом Достоевского, слиться с его заветной идеей “русского света”». Спектакль ставился вовсе не для того, чтобы заявить о себе или зафиксировать и представить

³⁶ Фарафонова Д. С. Вальтер Бенъямин: от теории перевода к теории культуры // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 4. С. 18.

³⁷ Заславский Г. А. Проза и сцена // *Московский наблюдатель*. 1996. № 1–2. С. 18.

зрителю какое-либо современное истолкование романов, – именно постижение идей Достоевского являлось целью театрального чтения»³⁸.

Развивая идеи Бенъямина и исследователей, искусствовед П. С. Волкова в своих работах останавливается на приоритете филологической методологии реинтерпретации художественного текста, распространяемой на иные виды произведений. Она приходит к пониманию роли реинтерпретации как широкого социокультурного феномена, который заменяет идею перевода, стремящегося к тождеству (Бенъямин), на перевод – разрыв с исходной самодостаточной реальностью художественного произведения. Эта концепция перекликается с идеей Р. Барта о «смерти автора» и одновременном «рождении читателя». «В отличие от собственно интерпретации, обуславливающей гармонизацию отношений, складывающихся между творцом и со-творцом, реинтерпретация вносит в эти отношения дисгармонию, поскольку повторение существующего ранее происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть. <...> В итоге реинтерпретация предстает перед нами, с одной стороны, как вечный возврат к прошлому, которое представлено данностью исходного текста, с другой – как устремленность к будущему, которое опознается в реальности настоящего»³⁹.

В диссертационном исследовании Е. В. Абрамовских «Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина»⁴⁰ подробно анализируются стратегии завершения авторских смысловых структур на основе незавершенных текстов или произведений с открытым финалом. Раскрытые исследовательницей механизмы творческой рецепции принципиальны для нашего исследования потому, что любой автор пьесы или инсценировки реализует в своей обновленной версии текста его потенциально открытую для другого вида искусства структуру.

³⁸ Скорород Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб., 2010. С. 115.

³⁹ Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Изв. Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Сер. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 11 (78). С. 98.

⁴⁰ См.: Абрамовских Е. В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. н. М., 2007. 453 с.

С точки зрения драматургической адаптации XXI века проза предшествующих эпох обладает незавершенным, непонятным до конца в свое время и не реконструируемым контекстуально в последующие эпохи смыслом. В этой зоне недопонимания драматург/режиссер в определенных обстоятельствах исполняет роль посредника при интерпретации прозаического художественного высказывания. Неизбежная деформация прозаического текста и усечение художественного целого рассказа/повести/романа дополняется креативной рецепцией – не всегда меняющей фабулу, но вносящей существенные коррективы в смысловое пространство первоисточника. В инсценировках прозы это проявляет себя в большей степени, нежели при обновлении редакций драматургии. Механизмы креативной рецепции влияют на развитие драматургического плана исходного прозаического сюжета.

Е. В. Абрамовских подчеркивает, что подобные формы творческого диалога с классическими произведениями объясняются во многом читательской психологией – «нежеланием мириться с открытым финалом». Такое отношение к миру произведения оказывается характерно не только для массового, но и для творческого читателя. Рецепция незаконченного текста писателями относится к типу так называемой «продуктивной» (термин М. Наумана) или креативной. В полноценном понимании этой концепции обозначение сути диалога творческого читателя с текстом предшественника определяется также понятием «внутрицеховой» рецепции (термин М. В. Загидуллиной): писатель – произведение – другой писатель. В итоге такого рода рецепции фиксируется процесс создания нового творческого произведения⁴¹.

На примере креативной рецепции незаконченного текста особенно ярко раскрывается «внутренне диалогическая (коммуникативная) природа художественного творения», поскольку «эстетическое переживание, будучи потенцией творческого акта, – в отличие от гедонистических переживаний одномерного удо-

⁴¹ См.: Абрамовских Е. В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. н. М., 2007. С. 6.

вольствия – носит многомерный характер коммуникативного со-бытия»⁴². «Креативная рецепция представляет собой не виртуальный процесс актуализации смысла, а вполне реальное литературное творчество, акт которого закреплен в создании нового произведения, что дает возможность исследовать механизм встречи “горизонта ожидания” текста и “горизонта ожидания” читателя»⁴³.

Интерпретация текста осознается и как процесс раскрытия мира произведения, и как результат этого процесса, который может выражаться и в умении четко сформулировать итоги своих наблюдений, и как движение навстречу произведению – из системы жизненных представлений самого воспринимающего.

Феномен креативной рецепции художественного текста – не только проанализированный в литературоведении на примере незавершенных текстов, но и в нашем понимании такого рода позиции драматургов и авторов инсценировок прозы – характеризует процесс постижения творческого потенциала произведения во всей его внутренней целостности через диалог читателя с автором. Это процесс со-завершения итогового смысла, закрепленного в итоговом создании нового произведения по исходным мотивам. Такой подход особенно актуален для исследования инсценировок Гоголя и театральных прочтений его произведений, так как сам Гоголь в разные периоды жизни расставлял новые акценты в «Ревизоре» и иных своих произведениях. Он во многом относился к ним как к незавершенному явлению в диалоге со зрителем-современником.

Выбор драматургами и режиссерами интерпретаторской стратегии (с неким заполнением лакун) позволяет реализовать не только авторскую программу, но и «творческий потенциал» текста, располагающего к дополнительной креативной рецепции (такой подход особенно характерен при переработке литературных сюжетов в музыкально-драматические либретто). «Комбинации в дешифровке лакун, пустых мест на уровне жанра, композиции, сюжета, образной системы – бес-

⁴² Тюпа В. И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. М., 2001. С. 23.

⁴³ Там же. С. 7.

численны»⁴⁴. Отсюда огромный потенциал жанровых подзаголовков инсценировок и спектаклей на афишах, крайне опосредованно относящихся к исходному авторскому тексту. В качестве примеров можно привести постановки, где «Старосветские помещики», согласно жанровому подзаголовку создателей, – «лирическая фантазия» (Петрозаводск, Театр «Ad Liberum-Свободный», С. Савельева), «сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя» («Старосветская любовь», Саратовский академический ТЮЗ, Б. Федотов), «фантазия на темы повести Николая Гоголя» (Екатеринбург, «Коляда-Театр», Н. Коляда); «Вий» – трагифарс (Московский театр п/р О. Табакова, В. Сигарев) и «“Вий”: Страшный поход» – «правдивая история, выдуманная Гоголем и пересказанная физруком Фомой Михалычем» (Москва, Театр-студия «Домик Фанни Белл», А. Галинова), «Записки сумасшедшего» – «откровенный моноспектакль» (Пермь, Театр кукол «Туки-Луки», Я. Колчанов), а «Нос» – «мистическая фантазия по одноименной повести и иным произведениям Н. Гоголя» (Санкт-Петербург, Театр «Цехъ», В. Бугаков).

Однако в сознании каждого творческого реципиента они накладываются на предшествующий культурный код, стиль и такую важную характеристику творческой личности, как гениальность. «Помимо указанных значимых аспектов креативной рецепции мы определили важность: 1) историко-литературного контекста восприятия произведения предшественника; 2) мотивов обращения к незаконченному тексту; 3) доминант художественного мира самого реципиента, определяющих тип и характер рецепции; 4) механизмов рецепции; 5) характера реализации творческого потенциала незаконченного текста предшественника в варианте продолжения»⁴⁵.

При этом нельзя сводить сложное явление креативной рецепции к простому достраиванию сюжетных линий. Об этом пишет Л. М. Лотман: «Уязвимость позиции всех авторов, пытавшихся “угадать”, как мыслил Пушкин развязку “Русал-

⁴⁴ Абрамовских Е. В. «В голубом эфире поле...» А. С. Пушкина: провоцирующая сила творческого потенциала незаконченного текста // Уральский филологический вестник. 2016. № 4. С. 87.

⁴⁵ Абрамовских Е. В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. н. М., 2007. С. 378.

ки”, или сочинить конец пьесы (как и ошибочность попыток “продолжателей” “Евгения Онегина”, “Дубровского” и других сочинений Пушкина), усугубляется тем, что они ставят перед собой задачу не проникнуть в круг идей поэта, которые отражены в этом произведении, а достроить его сюжет»⁴⁶. Путь, который описывает Л. М. Лотман, является лишь одним из ряда возможных.

В креативной рецепции, по мнению Е. В. Абрамовских, можно выделить два вида (в зависимости от формы): классический и игровой. Если в классической форме рецепции авторский исходный текст становится завязкой, за которой должна обязательно следовать развязка сюжета, то для игрового типа характерна более свободная форма взаимодействия с первоисточником: переосмысление, деконструкция, тексты, созданные по игровым законам, более открыты и склонны к многозначности, они словно дают возможность сотворчества автора и читателя, дополнения его смысловой структуры. Е. В. Абрамовских относит к первому типу тексты С. Головачевского, А. Майкова, Г. Шенгели, М. Славинского, В. Итина, Вл. Ходасевича, Л. Токмакова, Д. Иванова, а также переводы на язык другого искусства – музыкального или театрального (А. Даргомыжского, П. Фоменко, А. Алексеева-Яковлева). Ко второму типу (игровой креативной рецепции) – варианты Н. О. Лернера, Т. Щербины, Г. Сапгира, В. Набокова.

В классическом типе писательской рецепции Абрамовских выделяет несколько разновидностей: формальная (количественная) реконструкция, антитегичная или противоположная авторскому замыслу; нейтральная реконструкция, реализующая отдельные возможности потенциала текста, не противоречащие авторской логике; аутентичная реконструкция. В случае с инсценировками прозы крайне сложно говорить об аутентичной реконструкции, но приближение к форме такого рода можно встретить в целом ряде обращений авторов к сюжету «Старо-светских помещиков».

Безусловно, игровой тип отношений с произведением классика, характерный для драматургии с ее театральной природой, усиливает скрытый творческий

⁴⁶ Лотман Л. М. Об альтернативах и путях решения текстологической «загадки» «Русалки» Пушкина // Русская литература. 2001. № 1. С. 141.

потенциал авторского текста, обрастающего новыми деталями и контекстами. Традиционалистский, аутентичный подход к интерпретации прозы способен нейтрализовать творческий потенциал текста в диалоге со зрителем-современником, хотя и попытки навязать тексту противоположные смыслы губительны для понимания сущности исходных произведений.

Развивая изложенные концепции, отметим, что сценическая драматургическая адаптация классической прозы отражает разнонаправленный процесс – диалог с автором в стремлении понять самые глубокие смыслы произведения, открывает границы «горизонтов ожидания» встречи с классикой каждого поколения, передает бесконечность творческих прочтений великих произведений через обращение к драматической форме, а также отражает суть творческого подхода самих авторов инсценировок. В этом процессе с текстом могут происходить самые разные преобразования: порой усиливаются отдельные мотивы, разрушается целостность сюжета и фабульная канва, происходит нейтрализация основных авторских смыслов.

«Через типологию креативной рецепции незаконченного текста можно обнаружить модель рецепции предшествующей культурной традиции в целом: эстетическое отклонение от опыта великих предшественников по собственному пути или подчинение великим образцам; отталкивание от традиции для создания своего произведения или стремление ограничиться истолкованием этой традиции. Типология не является абсолютной, а еще нуждается в конкретизации и соотносении с уже имеющимися типологиями со-авторства, построенными на анализе освоения предшествующей традиции, в частности М. М. Бахтина, Х. Блума, Ж. Делеза»⁴⁷.

⁴⁷ Абрамовских Е. В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. н. М., 2007. С. 399.

1.2. Роль нарратора как ключевой инстанции в развитии драматических событий в художественном тексте

В современных литературоведческих исследованиях наблюдается значительный интерес к проблемам нарратологии в рассмотрении драмы с точки зрения ее коммуникативной природы и в аспекте проекций развития в ней разнообразных речевых жанров, в частности реализации моделей наррации и образа рассказчика. При этом современная литературоведческая платформа, которая очерчена гносеологическими, антропологически-эстетическими, философско-психологическими модификациями, представляет совершенно новые подходы к осмыслению имманентной природы художественного текста. Появилось и новое понимание специфики произведения как самопознания личности и истории с точки зрения взаимосвязи между отдельными индивидуальными историями. На пересечении литературоведческих координат второй половины XX века возникают новые методики и теории (интертекстуальность, неориторика, рецептивная эстетика и т.п.), которые ориентированы на *художественный дискурс* как исключительную мегасистему с авторско-читательским кодом, метатекстовым потенциалом, нациокультурными константами.

В объективе литературоведческих изысканий возникает *проблема статуса нарратива* как манеры ведения повествования, изложения фактов и событий в авторском произведении. В связи с этим возникает внимание к нарратологии как теории повествования, действенной и актуальной методики изучения литературного текста.

«Нарратология (франц. *narratologie*, англ. *narratology*, от лат. *Narro* – рассказывать), литературоведческая дисциплина – теория повествования. <...> Исходя из коммуникативного понимания природы литературы, приверженцы Н. обосновывают положение о цепочке повествовательных инстанций, по которой – в ходе активного "диалогического взаимодействия" писателя и читателя – осуществляется передача художественной информации. <...> В сфере внимания Н. – анализ иерархии повествоват. уровней, отношений между читателем,

повествователем и персонажем, рассказом и историей и др.»⁴⁸. И. Ильин определил базовые диалогические принципы нарратологии: 1) коммуникативное понимание природы литературы (реализовано через такие базовые составляющие, как отправитель информации – коммуникат – получатель сообщения, которые соотносятся категориям автор – текст – читатель); 2) знаковый характер коммуниката и система применения знаков к литературной действительности, детерминированная соотносительностью знака с личным опытом читателя и литературной традицией⁴⁹.

Известным является аристотелевское понимание повествования, главными составляющими которого философ считал героя и действие (фабулу), утверждая, что герой должен раскрываться в действии. Современная нарратология демонстрирует несколько концепций нарративности. Первая (немецкоязычная) сформировалась в начале XX века (А. Вельзер, К. Фридеман); вторая (структуралистская) порождает само понятие «нарратология» и дифференцирует тексты на повествовательные (нарративные) и дескриптивные (описательные). Традиционное определение нарративности (В. Шмид) включает только произведения с выразительным авторским нарративом и отвергает лирические, драматические кинематографические произведения. Нарратология как отдельная дисциплина сформировалась в русле исследований французских семиологов (К. Бремона, А. Греймаса) в конце 60-х годов XX столетия. Эти ученые отрицали структуралистскую модель мировосприятия и понимания искусства с точки зрения их коммуникативных представлений, а также пересмотрели имеющиеся уже концепции теории повествования в начале XX века⁵⁰.

Вопросы нарратологии, типов нарративности и функционального статуса нарраторов, соотношение компонентов художественно-коммуникативной деятельности (автор, нарратор, наррататор, персонажи), специфику повествовательных инстанций подробно обосновали западноевропейские

⁴⁸ Нарратология // Большая российская энциклопедия: В 35 т. Т. 22. М., 2013. С. 84.

⁴⁹ См.: Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. М., 2001. С. 164–165.

⁵⁰ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 94.

литературоведы и философы (Р. Барт, Ж. Женетт, Я. Линтвельт, Дж. Принс, С. Четмен, В. Шмид и т.д.). Нарратологию как теорию повествования изучают нынешние польские ученые (К. Бартошинский, М. Индюк, Я. Славинский, М. Ясинская и др.).

Каждое литературное произведение построено по определенным правилам – своеобразной манерой организации писателем событий в нем. В канве художественного текста важной фигурой выступает тот, кто ведет рассказ или повествование, – нарратор, т. е. выдуманное автором лицо. Этой литературной фигурой может быть автор, персонаж или какой-либо другой человек. Именно нарратор как ключевая инстанция определяет особенности раскрытия содержания произведения, характер ведения повествования / рассказа в тексте. Это тот важный субъект повествовательного пространства, который вербализирует художественную информацию. С. Четмен пишет, что в художественной коммуникации участвуют шесть участников: реальный автор, скрытый автор, нарратор, наррататор, скрытый читатель, реальный читатель⁵¹. Некоторые теоретики нарратологии реального автора и реального читателя противопоставляют отношениям между фигурами скрытого автора и читателя.

В этом контексте М. Дымарский отмечает, что важным для осуществления нарратологического исследования литературного произведения является понимание специфики нарратора, который оказывается на пересечении всех субъективных инстанций повествовательного или повествующего литературного произведения, и природа которого в современном литературоведении подвергается некоторой синонимии, сближаясь соответственно то с нарратором, то с рассказчиком: «экзегетического повествователя как целостной категории здесь уже не существует: он, как мы видим, расщепляется на двух субъектов речи – назовем их нарративным (Автор-1) и дискурсивным (Автор-2) повествователями. Ни того, ни другого также нельзя отождествить с именем физического лица на обложке, так как результат в обоих случаях будет неполным. Поэтому возника-

⁵¹ Цит. по: Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, 1978. P. 67.

ет Автор-3 – категория, которая, с одной стороны, соотнесена с именем физического лица, с другой – интегрирует Автора-1 и Автора-2»⁵². Ф. Штанцель тоже указывает на главную роль посредника-нарратора в повествовательном тексте⁵³. Е. В. Падучева отмечает, что «нарратор – культурно-стилистический эпицентр изложения, фиктивное, придуманное автором лицо, которое произведено в его сознании»⁵⁴. К. А. Андреева считает, что «настоящим субъектом изложения в литературном произведении является нарратор, поэтому, говоря об отношении между миром автора и героя, имеем в виду прежде всего отношение между уровнем нарратора и персонажа»⁵⁵.

Словарное определение понятия, предложенное С. Четмен, следующее: нарратор – тот, кто рассказывает в тексте. Существует по меньшей мере один нарратор на нарратив, размещенный на том же диегетичном уровне, что и наррататор, к которому он обращается. В определенном нарративе может быть несколько нарраторов, которые по очереди обращаются к одному и тому же или нескольким наррататорам⁵⁶. В «Литературоведческой энциклопедии» указано, что «нарратор – фиктивный, созданный писателем рассказчик, повествователь, романист, преимущественно один (редко несколько) на том же диегетичном пространстве, и наррататор, к которому он обращается. Нарратор бывает явным (эксплицитным), всевидным, самосознательным, уверенным. Он формирует объект рассказа, собственно художественный мир, может дистанцироваться от повествования, персонажей и наррататора»⁵⁷. Нарратор в повествовательном тексте – это «голос», который говорит, отвечает за акт наррации, рассказывая о событиях как об «истинной истории»; нарратор является частью текстуального

⁵² Дымарский М. Я. *Deus ex texto*, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: *pro et contra*. В 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 258.

⁵³ См.: Stanzel F. A. *Theory of Narrative* / transl. by Ch. Goedsche. Cambridge, 1982. P. 48–49.

⁵⁴ Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996. С. 10.

⁵⁵ Андреева К. А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках: дисс. ... д. филол. н. Тюмень, 1998. С. 7.

⁵⁶ См.: Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, 1978. P. 83.

⁵⁷ Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 7. М., 1934. С. 95.

мира и передает рассказ другому члену текстуального мира – объекту наррации⁵⁸.

Теоретическое обоснование позиции нарратора в литературном тексте осуществлено Дж. Принсом⁵⁹. В. Шмид констатирует, что «нарратор воспринимается читателем не как абстрактная функция, а как субъект, наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и речи»⁶⁰. Обычно назначение нарратора в художественном тексте отождествляют с точками зрения, присутствующими при повествовательности.

Важное понимание статуса нарратора в художественно-текстовой коммуникации предложил М. Дымарский, который указал на следующие весомые составляющие этой литературоведческой категории: способность ассимилировать комплекс подсказок «авторского дискурса» в читательский; стать центром понимания в классической оппозиционной структуре между адресатом и реципиентом⁶¹. По мнению ученого, основная функция нарратора сосредоточена на установлении уровня читательской самостоятельности и ответственности, очерчивании границ фиктивности художественного пространства.

В литературоведении прослеживаются различные взгляды на трактовку количества нарраторов в произведении: три (Б. Ромберг, В. Шмид), четыре (П. Лаббок), восемь (К. Фридман), двенадцать (В. Фюгер) и др. Главными критериями в определении типов рассказчиков являются дихотомии диегезиса (ср. диегезис – вымышленный мир, в котором случаются нарративные ситуации и события) и экзегезиса (ненарративные единицы текста: объяснения, толкования, комментарии, размышления, цель – нарратив⁶²). Необходимо уточнить, что диегезис и экзегезис представляют текст рассказчика нарратора, а мимезис – текст героев художественного произведения. При диегетичном нарраторе происходит ведение повествования о самом себе, при недиегетичном – рассказывается о

⁵⁸ См.: Lintvelt J. Essai de Typologie Narrative le 'Point de Vue'. P., 1981. P. 199.

⁵⁹ См.: Prince G. Surveying Narratology // What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / ed. by T. Kindt, H.-H. Muller. Berlin; New York, 2003. P. 1–16.

⁶⁰ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 38.

⁶¹ См.: Дымарский М. Я. Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: pro et contra. В 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 257–258.

⁶² См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 80–84.

других объектах. Установлено, что диегетичный нарратор функционирует в двух ипостасях: как субъект повествования и объект повествовательной истории. С. Четмен акцентирует внимание на дихотомии «присутствующего» и «отсутствующего» нарраторов⁶³.

При определении типологического статуса нарратора в художественном тексте важно учитывать специфику авторского письма и построение нарративных структур. Представители литературоведения выделяют два вида нарративных структур: линейную, предусматривающую линейное моделирование событий, наличие истории и присутствующего или отсутствующего финала, отражение внутренних переживаний; нелинейную, при которой обнаружено наличие причинно-следственных связей, но при этом сюжет не совпадает с фабулой, присутствуют движение чувств, финал на событийном и повествовательном уровнях. К. А. Андреева утверждает, что в линейных текстах «нарратор играет главную роль – ему известен финал, который фиксируется на событийном уровне»⁶⁴.

В современной литературоведческой плоскости засвидетельствовано существование двух основных нарративных форм: я-наррация, т.е. рассказчик в первом лице, и нарратор в третьем лице при объективном показе. В тех условиях, когда писатель рассказывает в третьем лице о событиях и указывает на свое присутствие как персонажа, говорят о нарраторе, который занимает «позицию олимпийца». В драме такая форма представлена в стратегии ремарочного субъекта, чья объективизация места и образа действий реализуется через систему паратекстовых по отношению к основному диалоговому пласту драмы нарративных элементов.

Современный этап развития литературоведения продолжает изучение *роли нарратора* в драматическом произведении, учитывая то, что драма является особым родом художественно-литературного творчества. По сравнению

⁶³ См.: Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, 1978. P. 67.

⁶⁴ Андреева К. А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках: дисс. ... д. филол. н. Тюмень, 1998. С. 46.

с другими двумя литературными родами – эпосом и лирикой – драма выделяется существенными особенностями как в способах донесения до адресата (зрителя) воспроизводимых языковыми средствами образов и событий, так и в языковой организации текста литературного произведения, предназначенного для актерского воспроизведения в пространстве сцены.

Ситуации и образы драматического произведения зритель воспринимает с помощью реального (условно-реального) способа, воспроизведенной на сцене ситуации, а также с участием двух рецепторов – зрительного и слухового. В произведениях двух других родов – эпосе и лирике – восприятие изображенного словом события или ситуации происходит с участием только одного рецептора, зрительного. К тому же это зрительное восприятие довольно специфическое: читатель воспринимает только графический образ слова, который в его сознании трансформируется в мысленные образы: людей, предметов, ситуаций.

Из трех литературных родов – эпоса, лирики и драмы – последний выделяется принципиально существенными организационно-языковыми характеристиками именно благодаря нарратору, который занимает важную роль в осуществлении корректного развития драматических событий. В эпическом и лирическом родах литературы между автором (писателем) и тем, на кого рассчитано произведение (читателем), находится только «чистый» текст. Факт художественно-эстетической реализации такого текста осуществляется путем зрительного восприятия читателем графически переданного вербального ряда с соответствующей трансформацией его в мысленные образы, картины, идеи. Ситуация мало меняется и в случаях чтения текста мастером (и не обязательно мастером) художественного слова: здесь имеет место восприятие текста произведения с помощью слухового рецептора с последующей, как и при «тихом» чтении, трансформацией текста в мысленные образы и картины. Актер читает текст, является своеобразным посредником между автором (писателем) и «потребителем» (читателем произведения), он трансформирует графический текст в текст звуковой, осуществляет перераспределение рецепторов: зрительный рецептор заменяется на слуховой.

Убеждаемся в том, что нарратор занимает ключевую позицию в развитии различных драматических событий, по крайней мере в названных трех литературных родах, ориентированных не только на словесное воспроизведение зафиксированной в письменной форме картины действительности. Принципиально важным художественно-эстетическим принципом изображения драматических событий является та или иная *нарративная стратегия* – «совокупность нарративных процедур, которых придерживаются, или нарративных средств, используемых для достижения определенной цели в репрезентации нарратива»⁶⁵, – которая и служит способом представления мыслей автора, персонажей, реализованных часто через посредство нарратора.

В результате под нарративной стратегией понимаем способ и тактику организации драматических событий в плане повествования с целью формирования сохранности художественного текста, трансформации реальности в параметры фиктивного мира, представление определенного повествовательного типа в соответствии с имманентной природой рассказа или рассказов. Стратегичность текстового изложения сформирована на принципах организации событийного ряда, способа представления истории, репрезентации мнений автора, персонажей, действующих в том или ином произведении. Г. Принц характеризует нарративную стратегию как «определенное интенционное руководство по целостному формированию эстетически стоимостного материала», «атрибутивное пространство, в котором упорядочиваются все смыслозначимые элементы повествования или рассказа»⁶⁶. Исследовательница убеждена, что «каждая нарративная стратегия проектирует коммуникативный дискурс, устанавливает правила игры автора с читателем при посредничестве художественного текста»⁶⁷.

По нашему мнению, нарративная стратегия – это специфический гносеологический тип, ведь она аккумулирует в себе знания автора, обеспечивает репре-

⁶⁵ Цит. по: Meister J. Ch. *Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism // What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, 2003. P. 70.

⁶⁶ Цит. по: Stanzel F. A. *Theory of Narrative* / transl. by Ch. Goedsche. Cambridge, 1982. P. 15.

⁶⁷ Там же. P. 14.

зентацию каждого последующего этапа событийности. Это своего рода нарративная техника как элемент конституирования текста, планирование его нарративного типа. Важную функцию в идентификации нарративной стратегии выполняет понятие «точки зрения» (фокализации), ориентированное в пространственную, временную, идеологическую, речевую, перцептивную плоскости.

Критически проанализировав теоретическую платформу относительно нарративных типологических концепций в литературоведческом аспекте, считаем целесообразным выделить следующие основные составляющие техники организации нарратива в текстовой палитре художественного произведения, которые будем рассматривать базовыми для *нарратора в аспекте представления драматических событий*.

Современные концепции акцентируют внимание на фундаментальных коммуникативных стратегиях нарративного дискурса, которые ориентированы на концепты авторской позиции и речевого поведения персонажей. Широко применяется понятие «речевой маски» как важной составляющей нарративного процесса. Нарративная интенциональность высказывания представлена двумя компонентами – референтным и коммуникативным – в целостности художественного произведения⁶⁸. Повествовательное произведение характеризуется сложной коммуникативной структурой, состоящей из авторской коммуникации и речи нарратора. В. Шмид отмечает, что в коммуникативных уровнях нарратора и автора добавляется факультативный третий уровень в том случае, если персонажи выступают как повествовательные инстанции⁶⁹.

М. М. Бахтин выделяет нарративный дискурс как особый вид коммуникации между нарратором и читателем, который на объективную действительность, воссозданную в художественной картине мира литературного текста, накладывает речевые рамки, свидетельствующие о его идейной и эстетической спецификах⁷⁰.

⁶⁸ См.: Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 12.

⁶⁹ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 24.

⁷⁰ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 250–251.

Важной, с нашей точки зрения, представляется коммуникативная модель, предложенная В. Шмидом, которая предусматривает следующие уровни: 1) уровень литературного произведения (коммуникация между абстрактным автором и абстрактным читателем); 2) уровень изображаемого мира (коммуникация между вымышленным нарратором и вымышленным персонажем); 3) уровень мира рассказывания, где коммуникация осуществляется между персонажами. Эта модель легко проецируется на текстовый материал любого постмодернистского художественного произведения, где представлено множество драматических событий. Неоднократно было замечено, что сообщаемое в нарративном дискурсе может иметь коммуникативный статус знания, убеждения, точки зрения или понимания, одним из которых определяют креативную компетентность наррации⁷¹.

Не менее важное значение в развитии драматических событий, кроме коммуникативного измерения, имеет и *событийная нарративная стратегия*. Событие сегодня рассматривают как стержень повествования, как «внешнее или внутреннее движение персонажа (путешествие, поступок, духовный акт)» (Н. Д. Тмарченко⁷²); как «перемещение персонажа через границу семантического поля» (Ю. М. Лотман⁷³). Справедливо примененное при анализе произведений утверждение Ж. Женетта о том, что «рассказ и повествовательный дискурс существуют до тех пор, пока они рассказывают какую-то историю, при отсутствии этой истории дискурс не будет повествовательным»⁷⁴. В. И. Тюпа констатирует, что «в художественном нарративе нет ничего нейтрального, здесь даже однообразность, повтор, демонстративная бессобытийность – художественно событийны, но уже в контексте коммуникативного события рассказа»⁷⁵. М. М. Бахтин в своей работе «Проблема речевых жанров» утверждает о «двойной событийности» худо-

⁷¹ См.: Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 15–16.

⁷² Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2001. С. 171.

⁷³ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

⁷⁴ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 66.

⁷⁵ Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 21.

жественной нарративности, ведь при чтении литературного произведения перед реципиентом разворачиваются два события: одно событие, о котором рассказывается в произведении, второе – событие самого рассказа⁷⁶.

Особенность нарративного дискурса видим в том, что он любой факт наделяет событийным статусом. Исследователи (в частности, В. И. Тюпа) заметили, что в пределах нарративного дискурса референтное событие само выступает цитатой коммуникативного события таких персонажей. В этом случае присутствует поэтапная коммуникация⁷⁷. В. Шмид указывает на условия, которым должна соответствовать драматическая событийность в нарративном повествовании: фактуальность (реальность) – драматическое событие должно произойти в пределах фиктивного мира обязательно; результативность – драматическое событие должно произойти до окончания нарративного акта; градация рассказа. Исследователь определяет такие критерии тональной драматической событийности, как релевантность изменений (драматическая событийность повышается, если изменение, которое произошло, является существенным для определенного фиктивного мира); непредсказуемость (драматическая событийность повышается при неожиданных, непредвиденных изменениях), консекутивность (драматическая событийность повышается, если изменения влияют на умственную деятельность персонажа и его сознание), необратимость (драматическая событийность повышается, если изменения являются необратимыми), неповторяемость (повторяющиеся изменения не образуют драматические события)⁷⁸. Эти признаки необходимо учитывать, как важную составляющую нарративной техники, представленной в рамках драматического литературного пространства.

Не менее важной является и *временная нарративная стратегия*, ведь любое художественное произведение, где представлены драматические события, аккумулирует в своем роде фиктивный мир, который представлен через пространственно-временной дейксис – так называемый хронотоп. Заметим, что хронотоп

⁷⁶ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 250–251.

⁷⁷ См.: Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 21.

⁷⁸ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 14–15.

возникает в процессе взаимодействия нарратора с событийной стороной произведения. Автор, нарратор, реципиент (наррататор), текст локализованы в пространстве и времени. Исследователи убеждены, что проблема художественного пространства с множеством драматических событий и времени формирует локусы и функции субъекта рассказа⁷⁹.

Часовая локализованность выступает конститутивным элементом всех нарративных текстов, ведь в художественном произведении прослеживаются изменения темпорального характера. События могут быть проанализированы через временной полюс произведения. Е. Г. Трубина считает, что «нарративы особенно чувствительны к временному модусу человеческого существования»⁸⁰.

Время и временную структуру повествовательных текстов исследовали Ф. Кермоуд, П. Рикер, К. Хамбургер и др. В частности, П. Рикер предложил «комплекс временных стратегий» в литературоведении⁸¹, которые используются автором художественного текста для развития различных драматических событий, конечно, посредством нарратора. Необходимо отметить, что темпоральным особенностям подчинены фабульно-сюжетные характеристики художественного произведения, о чем Р. Барт замечает: «Механизм сюжета приходит к действию раз при смешивании временной последовательности и логического подражания фактов»⁸². По нашему мнению, важно акцентировать темпоральный аспект репрезентации пространства при развитии драматических событий, специализированную функцию времени с ее доминирующей ролью фиксатора начала нарративного процесса. В том случае, когда субъект нарративного или повествовательного дискурса (автор, нарратор, персонаж) размышляет о времени или пространстве, говорят о явлении расхронотопизации.

Очерчивая временную стратегию в развитии драматических событий в художественном повествовании, Ж. Женетт замечает, что «время рассказа может не

⁷⁹ См.: Stanzel F. A. *Theory of Narrative* / transl. by Ch. Goedsche. Cambridge, 1982. P. 207.

⁸⁰ Трубина Е. Г. *Нарратология: основы, проблемы, перспективы*. Екатеринбург, 2002. С. 45.

⁸¹ См.: Рикер П. *Время и рассказ*. В 2 т. Т. 2. М.; СПб., 2000. С. 91.

⁸² Барт Р. *Введение в структурный анализ повествовательных текстов* // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 390.

совпадать со временем события (возврат назад, взгляд вперед). Ретроспекции (прошлые события) и опережение событий (намек на развитие) оправданы логикой художественного повествования, поскольку имеют художественное назначение (интриги, предсказания, напоминания) для раскрытия темы»⁸³. П. Рикер объясняет темпоральную стратегичность художественного повествования через следующие категории: 1) время реальной жизни; 2) феноменологический аспект времени; 3) система глагольных времен; 4) игра со временем⁸⁴. Исследователь убежден, что существует новый тип времени – так называемый нарративный, т. е. тот, который присущ художественному повествованию, смоделированный на основе совокупности накопленных событий (например, драматических).

Фикциональная стратегия обнаружена в развитии драматических событий. Это объясняется тем, что мир любого художественного произведения, в котором действуют персонажи и присутствует нарратор, – это ненастоящий, т. е. фиктивный мир. В связи с этим целесообразно говорить о наличии в нарративной или повествовательной манере рассказчика функциональной стратегии, она предусматривает выстраивание акта преподавания на основе фикции и нереального мира.

Эстетическая стратегия также прослеживается в развитии драматических событий и проявляется через эстетическое восприятие произведения в сочетании с содержательной и формальной составляющими. Носителем эстетической установки обычно выступает автор произведения, изображающий повествовательный процесс и нарратора. Чтобы художественное произведение выполняло эстетическую функцию, автор должен организовать ведение повествования так, чтобы содержательной стала сама манера повествования, при этом соблюдая взаимомотивации между тематическими и формальными элементами содержания. В контексте этого функциональная миссия нарратора через посредство автора, бесспорно, направлена на использование эстетической стратегии как важного элемента веде-

⁸³ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 108.

⁸⁴ См.: Рикер П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 2. М.; СПб., 2000. С. 68–84.

ния рассказа с непосредственным влиянием на духовно-культурные запросы реципиентов.

Метанарративная стратегия в развитии драматических событий в том или ином художественном произведении обнаружена через организацию повествовательной функции комментария нарратора о своем дискурсе (так называемый «дискурс о дискурсе»). Нарратор с помощью описательного и оценочного высказывания через систему художественных средств дает оценку истории, событиям, персонажам, о которых он рассказывает.

Подводя итог, можем констатировать, что:

1. *Нарратор* – фиктивный, созданный писателем рассказчик, повествователь, романист, преимущественно один (редко несколько) на том же диегетичном пространстве, и наррататор, к которому он обращается.

2. *Нарратор в повествовательном тексте* – это «голос», который говорит, отвечает за акт наррации, рассказывая о событии как об «истинной истории».

3. Статуса нарратора определяется с помощью последующих категорий: способность ассимилировать комплекс подсказок «авторского дискурса» в читательский; стать центром понимания в классической оппозиционной структуре между адресатом и реципиентом.

4. Существует, с одной стороны, два вида нарративных структур: *линейная*, предусматривающая линейное моделирование событий, наличие истории и присутствующего или отсутствующего финала, отражение внутренних переживаний; *нелинейная*, при которой обнаружено наличие причинно-следственных связей, но при этом сюжет не совпадает с фабулой, присутствуют движение чувств, финал на событийном и повествовательном уровнях; а с другой стороны, две основные нарративные формы: *я-наррация*, т. е. рассказчик в первом лице, и *нарратор в третьем лице* при объективном показе.

5. Репрезентация представления и развития *драматических событий* происходит с помощью *нарратора*, для чего автор художественного текста использует различные *нарративные стратегии* – способы и тактики организации драматических событий в плане повествования с целью формирования

сохранности художественного текста, трансформации реальности в параметры фиктивного мира, представление определенного повествовательного типа в соответствии с имманентной природой рассказа или рассказов.

6. Анализ теоретико-методологической базы основных нарратологических типологий позволяет не только определить многовекторность повествовательного дискурса художественного произведения, выяснить концептуальную роль нарратора как главной инстанции повествования, но и выявить базовые стратегии нарративной тактики, которые помогают автору реализовать развитие драматических событий в художественном произведении: *коммуникативную, событийную, временную, фикциональную, эстетическую, метанарративную*.

7. Варианты реализации нарративных стратегий в драматургической практике русской литературы демонстрируют пограничные с эпосом формы авторского повествования. Это проявляется в ключевых текстах русской драмы – от «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и «Ревизора» Н. В. Гоголя до пьес А. П. Чехова, где ремарочная структура выполняет метанарративные функции, формируя при посредстве сквозной системы имплицитных авторских высказываний параллельную повествовательную линию (подтекст).

1.3. Исторический контекст появления инсценировок прозы

Вопрос о театральной жизни литературного произведения представляет собой широкую литературоведческую и театроведческую проблему. Она раскрывается в особенности бытования художественного текста в иных формах искусства и в разных формах читательской памяти.

В фундаментальном исследовании «Как инсценировать прозу» Н. С. Скороход приходит к выводу о проблематичности создания непротиворечивой – с точки зрения литературоведения и театроведческой науки – теории инсценирования, поскольку авторские нарративные стратегии и стратегии читательские, режиссерские и зрительские стратегии оказываются в гораздо более сложной по отношению к классической филологической трактовке бытования драмы форме. Сама терминологическая сниженность понятия «инсценировка», особенно столетие назад, открывает противоречивое отношение к процессу трансформации прозы в драматический текст.

Скороход удается определить объем понятия инсценировка, полноценно сложившийся в пост-мейерхольдовский период истории советского театра, опираясь на понимание К. Л. Рудницким соединения в ней законов литературно-драматического произведения и принципов режиссерской сценической реализации текстовой основы: лишь в эпоху утвердившегося режиссерского «и возник впервые театральный спектакль, соединивший прозу и драму по принципу кентавра»⁸⁵. Особенно отчетливо это проявляется в постоянном диссонансе авторских и режиссерских ремарок в процессе. При постановке вопроса автор справедливо указывает на концепцию Г. Шпета, отраженную в его статье «Дифференциация постановки театрального представления»: согласно ей требуется четкое разделение режиссерской концепции на «режиссера-мозг» и «режиссера-руки». Первая в любой ситуации – даже создания инсценировки – представляет собой начало, автономное от театральной реализации замысла имеющимися у режиссера средствами (при разных условиях они могут быть различны). Возвращаясь к идее Ингартена о процессе художественной рецепции как соприкосновения «горизон-

⁸⁵ Рудницкий К. Л. Кентавры // Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 268.

тов ожидания» автора и читателя/зрителя, Скороход останавливается на неизбежно доминирующей в современной постмодернистской культуре агрессивной манере читателя-интерпретатора, как факторе, объясняющем новые явления смыслопорождения в процессе чтения – как исходные интенции для проявления «бума инсценирования» (ранее мы отмечали эту тенденцию как реализацию потенциала креативной рецепции). Сам механизм работы с текстом, по мнению Скороход, основывается на развитии структурно-семиотических методик, постепенно реализуемых в мировом театре рубежа XX–XXI веков.

Литература и театр на протяжении всей истории были тесно связаны друг с другом. Достаточно заметить, что среди трех поэтических родов отдельно выделяется драма. При анализе статей в академических словарях можно обнаружить, что, несмотря на более раннюю трактовку, сопоставление различий эпической формы повествования и драматической представлено в одиннадцатитомной «Литературной энциклопедии», в то время как более поздняя литературная энциклопедия дает следующее определение драмы в интерпретации В. М. Блюменфельда и И. Н. Соловьевой: «В отличие от лирики и подобно эпосу, Д. воспроизводит прежде всего внешний по отношению к автору мир – взаимоотношения между людьми, их поступки, возникающие между ними конфликты. Но, в отличие от эпоса, она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней, как правило, нет места внутренним монологам героев, авторским характеристикам персонажей и прямому анализу изображаемого; когда этот закон Д. нарушается и на подмостках предоставляется слово “лицу от автора” (прием, нередко встречающийся, напр., в нем. романт. театре начала 19 в.) или зрителю дано услышать ход раздумий героев, не выявляющихся в непосредственном действии (в пьесах А. Миллера, в “Иркутской истории” А. Арбузова и др.), эстетич. эффект извлекается именно из противоречия приема объективному драматургич. закону»⁸⁶. В «Литературной энциклопедии» дается более развернутое определение этого рода литературы: «Драма как поэтический род – в отличие от других основных по-

⁸⁶ Блюменфельд В. М.; Соловьева И. Н., Рабинович И. С.; Муриан И. Ф. Драма // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 2 / гл. ред. А. А. Сурков. М., 1964. Стб. 777.

этических родов (эпического и лирического) полное и всестороннее раскрытие Драмы мыслимо лишь в сценическом овеществлении. Природа Драмы двойственна: с одной стороны, это род искусства словесного, поэтического, с другой – драма предназначена служить объектом сценической интерпретации»⁸⁷. Иными словами, драматическое произведение, воплощенное только в письменном виде, не может в полной мере раскрыть все задачи, заложенные автором. По сути, из текста читатель в полной мере может понять лишь сюжет и поэтику слова автора, но всю гамму чувств и эмоций способен испытать лишь зритель, увидевший воплощение пьесы в театре. Можно метафорично сравнить пьесу с «гусеницей», которая на сцене превращается в «бабочку». Но перенесение произведения в трехмерное пространство выдвигает к нему особые требования, ведь приходится учитывать возможности актеров, техники, а самое главное – законы физики.

Определений «Литературной энциклопедии» достаточно, чтобы выявить основные отличия эпоса от драмы. Во-первых, в эпосе и драме отличается роль автора: «в эпосе между читателем и проходящими перед ним лицами находится водитель – автор»; а в драме автор не имеет прямой связи со зрителем, он осуществляет воздействие на них через своих персонажей: «Герои д[рамы] сами говорят за себя, все дано здесь под знаком происходящей между ними борьбы, отношение его (а, следовательно, и зрителя) к изображаемому в Д. событию является не эпически-пассивным осмыслением, а деятельным соучастием»⁸⁸.

Различается и особенность событийного материала: «Эпос характеризуется стремлением к сочетанию разнообразных действий, событий и положений, – драма, наоборот, предпочитает какой-нибудь один действенный момент, доведенный до предельной напряженности»⁸⁹. Стоит обратить внимание, что этот пункт служит основанием классической теории французского театра о трех единствах: действия, места и времени. Если говорить о времени, то здесь тоже возникнет необходимость драмы тщательно произвести отбор определенных этапов действия,

⁸⁷ Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 3. М., 1930. Стб. 421.

⁸⁸ Там же. Стб. 421–422.

⁸⁹ Там же. Стб. 422.

поскольку спектакль не может длиться бесконечно, в отличие от эпического произведения. Иными словами, особенностью драмы можно назвать прямой показ в ней действия.

Так же в эпосе и драме будет отличаться сам персонаж: «эпический герой – человек, проводимый автором через ряд событий, в результате которых характер его претерпевает всякие изменения и постепенно развивается на наших глазах, <...> драматический герой концентрирует в себе известные черты, побуждающие к действию, определяющие его целеустремленность»⁹⁰. Роль героя в эпосе, как правило, связана с позицией испытующего или испытуемого, а в драме герой – это защищающая или утверждающая себя личность. «Взамен экстенсивного развития характера при помощи разнообразных положений (в эпическом произведении), д[рама] дает интенсивное раскрытие характера, ставя его в такие условия, при которые это раскрытие протекает наиболее стремительно и ярко»⁹¹. Таким образом, герой драматического произведения является создателем событий, а значит «единство д[рамы] создается непрестанно-действенной устремленностью к определенной цели; единство драматического действия – в единстве идейной, психологической и прагматической его устремленности»⁹². Иными словами, в драме создается изображение борьбы, а в эпосе рассказ о ней.

Однако важно понимать, что анализ драмы не может строиться только на противопоставлении ее другим родам литературы. Вследствие этого важно обозначить моменты их сходства. В драматическом произведении автор не имеет возможности напрямую рассказать зрителю (читателю) о событиях за пределами действия, а все авторские комментарии ограничиваются ремарками, поэтому драматург в большинстве случаев отдает эти функции персонажам: «сообщение тем или иным лицам сведений о происходящем “за сценой” или о происходящем до момента непосредственного показа действия привносит эпическое в Д. и в некоторые периоды играет в ней значительную роль»⁹³. Иными словами, в репликах

⁹⁰ Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 3. М., 1930. Стб. 424.

⁹¹ Там же. Стб. 424.

⁹² Там же. Стб. 425.

⁹³ Там же. Стб. 426.

и монологах персонажей сохраняется эпическое начало. Стоит оговориться, что драме свойственно также и лирическое начало, но в контексте настоящего исследования это не так важно.

С развитием театра появляется необходимость и в развитии драматургии. Еще в античные времена стали появляться произведения, предназначенные конкретно для театра – это трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана и др. Можно назвать много имен авторов, писавших специально для сценического воплощения: Шекспир, Расин, Корнель, Мольер и т. д. Но в более поздние периоды многие писатели стали совмещать написание прозаических и драматических произведений, поскольку театр стал превращаться в своего рода кафедру для массового воздействия на зрителей. Появились случаи, когда одно и то же произведение стало появляться в разных формах: в прозе и в драме. Александр Дюма-сын приспособил для сцены свой роман «Дама с камелиями», Эмиль Золя – роман «Тереза Ракен». На сцену стали попадать и другие прозаические произведения. Так с чем же связана эта тенденция?

Особого внимания заслуживает история появления инсценировок Ф. М. Достоевского в русской классической литературе. Среди его произведений есть романы, рассказы, повести, даже стихотворения, но нет ни одной пьесы. Однако театр был заинтересован его текстами, и начиная с 1890-х годов его персонажи начали появляться на русской сцене. Не писав специально для сцены, Ф. М. Достоевский создавал очень сценичные произведения. Теоретик религиозного символизма В. В. Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» обнаруживает в произведениях Достоевского метафизический план, где простые оппозиции противостояния человека и христианского Бога сходны с коллизией героя и Рока в античной трагедии: «То, что в глазах древних являлось неисповедимым предопределением судьбы, Достоевский возводит к сверхчувственному поединку между Богом и духом зла из-за обладания человеческою душой, которая или обращается к Богу – и тогда в течение всей жизни хранит в глубине своей чувство-

вание Его, веру в Него, – или же уходит от Него...»⁹⁴ Еще при жизни Достоевского неоднократно переделывали для сцены его повесть «Дядюшкин сон», но театр в первую очередь интересовал водевильный сюжет с интригами. Однако совсем скоро на сцену стали один за другим попадать и его великие романы, которые можно увидеть в репертуаре театров и по сей день.

Главной проблемой «переделок» оставалось то, что зачастую театр брал исключительно сюжетную канву, совершенно игнорируя поэтику, а иногда и сами задумки того или иного автора: «Иногда переделка простирается так далеко, что вызывает формулировки “сюжет заимствован”, “сюжет отчасти заимствован”, дававшие переделывателю широкий простор приспособления в смысле общей сценичности и выпуклости отдельных ролей»⁹⁵.

Новым этапом в трансформации прозы для сцены стал Московский художественный театр. С его расцветом требования к интерпретациям прозы повысились в смысле точного соблюдения авторского текста и отказа от трансформации исходного смысла, стремление максимально полно сохранить дух авторского слова. В театре стали выдвигать из инсценируемого литературного произведения ту или иную часть сюжетной ткани, ту или иную фигуру или цепь событий, ограничиваясь подбором для этого нужных мест повести или романа, зато сохраняя их во всей неприкосновенности. Постепенно в литературе начало появляться такое новое явление, как инсценировка.

⁹⁴ Иванов В. В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 301.

⁹⁵ Бескин Э. Инсценировка // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 4. М., 1930. Стб. 538.

1.4. Инсценировка как особый вид драматургии

Согласно концепции Н. С. Скороход, лишь к началу XX века непризнанные «переделки» постепенно превратились в инсценировки, авторами которых становились именитые литераторы, такие как М. А. Булгаков, М. М. Рощин, В. С. Розов и другие.

Патрис Пави в своем «Словаре театра» крайне фрагментарно касается проблемы инсценирования прозы – в рамках европейской традиции он обозначается понятием «драматизация» – в основном, как факт освоения театром сакральных и популярных текстов либо как отражение конкуренции театра с кино и телевидением⁹⁶, отдельно он касается воздействия популярности полноценных пьес-инсценировок в XX в. на развитие форм эпического театра⁹⁷ и появления фигуры нарратора на сцене⁹⁸.

В то же время «Литературная энциклопедия» дает достаточно развернутое определение инсценировки, отмечая два основных значения в рамках этого понятия. В широком смысле инсценировка трактуется так: «сценическое оформление лит-ого текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. В этом смысле И. связана с эволюцией от театра действенно-игрового, площадного, предшествовавшего Шекспиру, от анонимной в большинстве драматургии, через шекспировский (и соответствовавший ему по стилю и времени испанский театр конца XVI – начала XVII века), являвшийся переходной формой, – к театру лит-ому; от хоть и писанного, но вольного сценария – к пьесе-книге; от коллективного авторства кочующих комедиантских "банд" – к индивидуализированному, персонифицированному автору. Близость театра к лит-ре, включившей драму в систему поэтики как один из разделов ее, очень частое совмещение в одном лице романиста и драматурга не могло не принести к внедрению одного жанра в другой. Качественность драматургии стала определяться ее "литератур-

⁹⁶ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 85.

⁹⁷ Там же. С. 91.

⁹⁸ Там же. С. 236.

ностью»⁹⁹. Иными словами, в этом значении авторы «Литературной энциклопедии» точно уловили развитие драматургии как литературного рода. Согласно второму определению, более важному для нашей темы, инсценировка – «непосредственное приспособление к сцене произведения, написанного в повествовательной форме. Приспособление это может быть произведено как автором, так и другим лицом... Инсценировка может заключать в себе переделку повествовательного произведения в интересах сценичности»¹⁰⁰. Тем самым можно сказать, что инсценировка уже на раннем этапе отечественной теории драмы понимается как особое явление литературы, выступающее своеобразным мостом от повести к драме, а в целом – мостом между семантическими возможностями и дискурсивной природой литературного творчества и сценой.

Говоря о развитии инсценировки в русском театре, важно упомянуть М. А. Булгакова, который, вероятно, окончательно утвердил инсценировку в русской литературе как неотъемлемую часть общего художественного процесса. А началось все с того, что 3 апреля 1925 года Булгакову во МХАТе предложили написать пьесу по его роману «Белая гвардия». Сам процесс превращения романа в пьесу подробно описан Булгаковым в другом тексте – «Театральном романе», где сам романист предстает под образом писателя Максудова. «С безусловным доверием к автобиографической природе сказанного нужно воспринять те мучения, какие Максудов испытывает, пытаясь вместить книгу в пьесу. С часами в руках подсчитывая минуты, новоиспеченный автор выясняет, что чтение пьесы занимает три часа чистого времени. Но в театре время ведь “не чистое”». Драматург с ужасом догадывается, что в театре бывают антракты, а во время спектакля – паузы»¹⁰¹. По свидетельству летописца жизни МХАТа П. Маркова, пьеса имела семь редакций, из которых до нашего времени дошло три. Хотя инсценировкой занимался сам автор, многое в сценической версии «Белой гвардии» в итоге значительно отличается от романа. Начиная с того, что на сцену это произведение

⁹⁹ Бескин Э. Инсценировка // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 4. М., 1930. Стб. 537–538.

¹⁰⁰ Там же. Стб. 538.

¹⁰¹ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 71.

попало уже под другим названием – «Дни Турбиных», и заканчивая значительным изменением системы персонажей и общего строя событий. Трансформация романа в пьесу обстоятельно охарактеризована А. М. Смелянским: «Исчезнет из пьесы доктор Алексей Турбин, следа не останется от идеи ломберного стола – России, которая “встанет на место”. Драматург и театр поменяют оптику и сместят многие акценты. Но один мотив финального монолога доктора не только не уйдет, но и усилится, если хотите, обострится: тема родины, тема России, с которой надо остаться, что бы в ней ни происходило»¹⁰². Превращение в «Днях Турбиных» Алексея в полковника (объединение двух романских фигур – Алексея Трубина и полковника Най-Турса), а Николки – в участника боевых действий Белой гвардии против войск Петлюры, было не только следствием просьбы артистов по унификации ряда героев большой инсценировки. Главный герой олицетворял ценности и жертвенность поколения белой гвардии. И в этой спрямленности линий романа была логика сцены. Булгаков создал на основе своего романа самостоятельное полноценное произведение для театра, и это уже не «переделки», осуждаемые в свое время В. Г. Белинским, а полноправный перенос прозы, где царствует автор, в сценическое пространство, где властвует логика актеров и зрителей. После успеха «Дней Турбиных» М. А. Булгакову поступил новый заказ от Станиславского – уже на переработку для сцены поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Перед драматургом стояла сложная задача, ведь нужно было, сохранив поэтику гоголевского произведения, авторский текст, лирические отступления, подчинить материал поэмы законам театрального действия, максимально сжав композицию, изменив последовательность некоторых сцен и заострив сюжетные ходы. Тогда, в 1932 году постановка по его пьесе не пользовалась успехом, зато в репертуаре современных театров нередко можно встретить спектакли по этой инсценировке. И это был не единственный опыт М. А. Булгакова, им была написана также пьеса по роману Л. Н. Толстого «Война и мир», но, к сожалению, по сей день эта инсценировка так и не поставлена.

¹⁰² Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 82.

М. А. Булгаков был не единственным, кто обращался к творчеству Л. Н. Толстого. Другой драматург XX века М. Рошин также заинтересовался сценическим воплощением романа этого писателя, только выбор пал на «Анну Каренину». Сам драматург обращает внимание на то, что для него было важным не переместить сюжет романа на сцену, а передать главную мысль автора: «Начав заново читать роман, сегодня я хотел найти главную мысль этого произведения, выраженную всем в совокупности романом... Я из всех сил старался, чтобы было понятно именно это, чтобы не заниматься просто переложением фабулы, которая всем более-менее известна. Мне хотелось уберечь мысль»¹⁰³. М. Рошин уделил особое внимание истории создания этого произведения, в процессе изучения которой было обнаружено, что роман был написан в переломный для Л. Н. Толстого период, поэтому Рошин допускает возможность, что автор «Анны Карениной» мог противоречить сам себе. Премьера спектакля по пьесе М. Рошина состоялась в театре имени Е. Вахтангова в Москве в 1983 году.

Стоит отметить, что все написанное драматургом на бумаге должно пройти проверку живой сценой. В XX веке наблюдался расцвет режиссерских театров, именно режиссер становился хозяином спектакля. Сам М. Рошин говорил о последней роли режиссера в переносе романа на сцену: «Я убежден, что высоко-профессиональная, слаженная работа может и должна доносить до зрителя весь роман. Но это уже дело режиссуры»¹⁰⁴.

Таким образом, можно сделать вывод, что у воплощенного на сцене прозаического текста появляется сразу три полноправных автора: писатель, сочинивший повесть или роман, драматург, создавший инсценировку, режиссер, поставивший спектакль.

Приемы инсценирования при воплощении прозы на сцене.

Хотя проза и генетически родственна драматургии, но при создании пьесы на основе повести или рассказа возникает ряд проблем, среди которых можно перечислить следующие:

¹⁰³ Рошин М. От романа к спектаклю // Театр. 1984. № 5. С. 81–82.

¹⁰⁴ Там же. С. 82.

- 1) в прозе автор находится в прямом общении с читателем;
- 2) в прозе присутствует большое количество повествовательных моментов;
- 3) действие подменяется рассказом о нем;
- 4) прозаическое произведение не ограничено по объему и количеству сюжетных линий.

Решение первой проблемы можно проследить уже на примере инсценировки М. А. Булгакова «Мертвые души», где драматург намеренно вводит дополнительного персонажа, назвав его «Первый в спектакле». Фактически это и есть сам Н. В. Гоголь, именно из уст этого персонажа звучат повествовательные фрагменты поэмы, дается оценка автора, важная для этого произведения и позволяющая сохранить поэтику Н. В. Гоголя, а следовательно, отчасти этот прием решает и вторую проблему, сохраняя определенную описательную – и лирическую – часть текста оригинала. Но этот прием можно использовать не всегда, поскольку такое постоянство вскоре надоеет зрителю. Да и что делать с другими проблемами – например, с большим объемом? М. Рощин, пытаясь максимально сохранить авторский текст Л. Н. Толстого, не смог добиться лаконичности своей инсценировки: «Я бесконечно перегружал пьесу, а потом при постановке многое приходилось сокращать»¹⁰⁵. И вот появляется третье лицо этого процесса – режиссер. Для дальнейшего исследования очень важно обозначить режиссерскую роль в создании сценической версии прозы и описать некоторые приемы.

В связи с этим невозможно обойти стороной фигуру выдающегося режиссера, который вообще отказался от привычной инсценировки, написанной драматургом, а решил ставить прозу в чистом виде. Это был В. И. Немирович-Данченко, и произошло это в 1910 году в Московском художественном театре при постановке романа «Братья Карамазовы». К. Л. Рудницкий в книге «Проза и сцена» отмечает, что «принципиально важным новшеством работы Немировича-Данченко было решение играть не “пьесу”, сочиненную по роману, но играть самый роман, как таковой, играть “отрывки из романа”, не подчиняя прозу требованиям и навыкам сцены, а, напротив, самую структуру спектакля полностью под-

¹⁰⁵ Рощин М. От романа к спектаклю // Театр. 1984. № 5. С. 82.

чиния прозе»¹⁰⁶. Иными словами, режиссер не старался подстроить прозу под сценические условия, а наоборот, первоисточник сам должен был подстроить театр под свои законы. Стоит отметить, что В. И. Немирович-Данченко вывел на сцену «автора» гораздо раньше М. А. Булгакова, именно чтец стал главным действующим лицом в спектакле «Братья Карамазовы». Он зачитывал страницы романа, а как только заканчивал свой отрывок, распахивался занавес, открывая площадку, где и разворачивалось само действие. Конечно, современного зрителя не удивить таким режиссерским решением, но для того времени это было действительно новаторством.

Немирович-Данченко считал, что разрушил все рамки театра, но его успех не повторился, и едва ли его открытие сохранило свою актуальность для современного театра. Во-первых, спектакль шел два вечера, что далеко не всем удобно. Во-вторых, в спектакле отсутствовало привычное деление на акты и картины, поэтому некоторые эпизоды могли идти сорок минут, а некоторые проходили совсем быстро. Поэтому получившая успех форма «Братьев Карамазовых» оказалась не универсальной и вскоре наскучила зрителям. И вопрос о дальнейших взаимоотношениях прозы и театра остался открытым.

С особой сложностью сталкивались режиссеры, выбравшие к постановке классическое произведение, ведь тогда придется считаться с тем «шлейфом восприятия», закрепившимся со временем за тем или иным произведением. Ведь некоторые зрители и по сей день идут в театр на произведения Пушкина, Тургенева, Толстого, а не вариации на известный текст. Но сцена диктует свои правила, и режиссер, беря классическое произведение, должен оставаться современным и, главное, должен быть понят зрителями. К. Л. Рудницкий считает, что режиссер должен не только доказать правомерность своего прочтения, но и раскрыть первоисточник так, чтобы классика засверкала новыми красками: «Ему [режиссеру] предстоит не только оспорить или опровергнуть привычный стереотип восприятия, но и <...> создать спектакль, в движении которого классика сверкнет новы-

¹⁰⁶ Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., 1981. С. 13.

ми гранями ее неувядающей красоты»¹⁰⁷. В связи с этим Рудницкий выводит одну очень важную роль режиссера в этом процессе: «Задача режиссера – услышать то, что прежде оставалось приглушенным, а ныне звучит громко, угадать то, что раньше к себе не привлекало внимания, оставалось в тени, а ныне может быть выдвинуто вперед»¹⁰⁸.

Развитие режиссуры в данном направлении не остановилось на экспериментах Немировича-Данченко и Станиславского, а развивалось на протяжении всего XX века. Новатором в этой области стал режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке Ю. П. Любимов, который ставил повести и романы чаще, чем пьесы. Главным приемом прочтения прозы на сцене в данном случае становится то, что актеры произносят не только свои реплики, но и внутренние монологи, свои мысли: «Сценическая речь ведется сразу и от первого лица (как всегда на театре), и от третьего лица (как всегда было в прозе и никогда не было на театре)»¹⁰⁹. Иными словами, актер в спектаклях Ю. П. Любимова самостоятельно произносит как повествовательный текст автора, так и свои реплики. Таким образом, герой раскрывается сразу с трех сторон: «Взгляду на героя со стороны (как в прозе) или изнутри (тоже как прозе) сопутствует прямое самовыражение героя (как на театре)»¹¹⁰. Но такой метод тоже трудно назвать универсальным.

Однако театр не стоит на месте, в арсенале драматургов и театра постдраматической эпохи появляются все новые и новые приемы, сценическое пространство все больше оснащается новейшими технологиями, поэтому и простор для перенесения мира прозы в пространство объемных координат драмы значительно расширяется.

¹⁰⁷ Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., 1981. С. 30.

¹⁰⁸ Там же. С. 30.

¹⁰⁹ Там же. С. 66.

¹¹⁰ Там же. С. 67.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Дух и Буква Гоголя.

От «Старосветских помещиков» к «Старосветской любви»

В. Г. Белинский в статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал: «И как сильна и глубока поэзия г. Гоголя в своей наружной простоте и мелкости. Возьмите его “Старосветских помещиков”: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, а между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде, сострадаете его глубокой, неземной горести и сердитесь на негодея-наследника, промотавшего состояние двух простаков! И потом, вы так <...> ясно видите всю их жизнь, вы, который, может быть, никогда не бывал в Малороссии, никогда не видал таких картин и не слышал о такой жизни!»¹¹¹

На рубеже XX–XXI веков трактовки всего гоголевского творчества и в частности этой повести выглядят несколько иначе.

По мнению Виталия Волобуева, например, «в старосветских помещиках обнаруживается <...> исток Обломова и обломовщины. Может быть не столько из своей природной лености Обломов не хотел перемен, а оттого, что любое вмешательство в естественный ход жизни имения может иметь последствия совершенно непредсказуемые. Правда, во времена Обломова усиливается товарный обмен между хозяйствами помещиков и рано или поздно перемены все равно должны были произойти. У старосветских же помещиков хозяйство, в основном, натуральное и ему-то как раз лучше всего существовать без перемен – так оно может существовать тысячелетиями»¹¹².

¹¹¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 291–292.

¹¹² Волобуев В. Гоголь. Загадка старосветских помещиков [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2009/06/24/398> (дата обращения: 28.05.2022).

2.1. Саратовский ТЮЗ: сценические фантазии по мотивам гоголевской повести

Один из характерных вариантов переноса прозаического текста Гоголя на сцену – пьеса, написанная для Саратовского ТЮЗа постоянным автором и артистом этого театра Борисом Федотовым и поставленная на сцене в 1996 году приглашенным режиссером из Санкт-Петербурга Александром Петровым, заслуженным деятелем искусств Российской Федерации, в сценографии заслуженного художника России, тоже петербуржца Владимира Фирера.

Сама по себе пьеса Федотова имеет интересную историю. Валерий Прозоров – научный руководитель Института филологии и журналистики СГУ, профессор и известный ученый – много лет, даже десятилетий, ведет со студентами гоголевский семинар и превосходно знает творчество Н. В. Гоголя. В материалах к спецсеминару В. В. Прозоров определяет стандарты изучения гоголевского творчества, фиксируя процесс трансформации оценок «ВСЕГО Гоголя – и писателя, и философа-мыслителя»: «Со времен Белинского упрочилась легенда о двух Гоголях – выдающемся художнике-сатирике и изнурившем себя, едва ли не душевнобольном мистике. В огромной литературе о Гоголе верх берут явные или глупо-ворчливые суждения в духе гоголевской же Агафьи Тихоновны: “если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича” и т. п. Но нет и не было двух Гоголей (как и двух Л. Толстых или двух М. Горьких): в позднем – страстно-одушевленный и одновременно горестно-страдательный пафос раннего, прежнего Гоголя, в юном – предощущения того “нового” проповедника, что изумит Россию своей наивно-восторженной исповедью и дуалистическим мироотношением». И далее В. В. Прозоров продолжает: «В Гоголе всегда был жив гремучий сплав блестящего комизма и невыразимой тревоги, обезоруживающего озорства и предельно чистого и нежного простодушия, безжалостной иронии и глубинной светлой печали. “Не дело поэта втираться в мировой рынок, – писал он

в 1836 году. – Как молчаливый монах, живет он в мире, не принадлежа к нему, и его чистая, непорочная душа умеет только беседовать с Богом»¹¹³.

Со студенческих лет В. В. Прозоров активно посещал Саратовский ТЮЗ не только как зритель, но и как литературный консультант и научный эксперт. Несколько лет назад он подготовил фундаментальную книгу к юбилею театра.

Много лет В. В. Прозоров дружил с художественным руководителем ТЮЗа, народным артистом СССР Ю. П. Киселевым и главными звездами этого театра, народными артистами Российской Федерации Светланой Лаврентьевой и Юрием Ошеровым. Дуэт Лаврентьевой и Ошера на сцене всегда вызывал особый прилив энтузиазма у публики. Их жизнь, что называется, проходила на глазах всего театрального города. Первым спектаклем, где они играли вдвоем, был поставленный москвичом Леонидом Эйдлиным «Эй, ты, здравствуй!» по пьесе Г. Мамлина еще в 1970-х годах. Они еще не были женаты, и спектакль стал признанием юного Ошера в любви столь же юной Лаврентьевой. После этого они уже никогда не расставались, практически жили в театре. Когда встал вопрос, что ставить к юбилею С. В. Лаврентьевой, В. В. Прозоров, спроецировав гоголевскую историю на современный сюжет, предложил «Старосветских помещиков». Конечно, пьеса Б. Федотова была далека от заявлений В. Белинского о «пародии на человечество» – Федотов в самом названии уже определил, о чем она: не просто о «старосветских помещиках», а – о «старосветской любви». О любви, которая к концу XX века стала восприниматься молодыми зрителями как «устаревшее» чувство и которой, как иногда казалось, не существует вовсе. Борис Федотов так выстроил текст пьесы, что в существовании настоящего чувства не оставалось сомнений.

Бережно подойдя к гоголевской повести, Б. Федотов при этом большой массив текста вложил в уста Повествователя – человека, казалось бы, со стороны наблюдающего за жизнью стариков-помещиков. Исполнил эту роль еще один звездный артист ТЮЗа, народный артист Российской Федерации Григорий Цинман. Повествователь становился самим Гоголем – умным, тонким, сердечным челове-

¹¹³ Прозоров В. В. Литературное образование: опыт – материалы // Гоголь и русская литературная культура. Саратов, 1999. С. 76–77.

ком, умеющим понимать и ценить истинные смыслы жизни. А в отдельных эпизодах он ассоциировался с некоей высшей силой, которая своим благословенным духом осеняла жизнь этих милых людей и в конце земного пути дала им светлое упокоение.

Преобразовывая пьесу из «помещиков» в «любовь», Б. Федотов дал ей жанровый заголовок «Сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя – в двух актах». Инсценировка или пьеса – Федотов не уточнил. Шел 1994 год, приближался рубеж веков, инсценирование прозы становилось все более востребованным у режиссеров. Прозаические тексты В. Белова, В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Гроссмана и других авторов были основой спектаклей в театрах столицы и на периферии. Инсценировка Б. Федотова оказалась в русле поисков российского театра, Гоголь был востребованным на перестроенной сцене.

По замечанию А. Н. Зорина, «кинематографический размах и стремление к детализации у Гоголя окончательно преодолевают характерную для первой трети XIX века грань между драматургической условностью и романной изобразительностью»¹¹⁴. С этой точки зрения особый интерес представляют в сценических фантазиях Б. Федотова предуведомительные ремарки и ремарки места действия. Пьеса не была опубликована, поэтому приведем наиболее характерные из них полностью.

Первоначально обозначая место действия пьесы, Б. Федотов предлагает текст, в котором нет прямых гоголевских цитат, как нет их и в дальнейшем. Но здесь ощутимо присутствует, что называется, не Буква, а Дух Гоголя. «Сцена представляет собой символическое течение жизни. Здесь одновременно присутствуют все четыре времени года, соединенные в единый образ. Вся остальная декорация – это простая старинная мебель и предметы быта того времени, вплетенные в фантастический узор природы. Там и сям свисают гирлянды сушеных груш, грибов и связки лука. Задник служит одновременно и большим окном в мир, – где

¹¹⁴ Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. Саратов, 2008. С. 123.

случаются дожди, снегопады, сказочные ночи и веселые зори, – а также служит он экраном для проекции вводных эпизодов – наваждений и явлений силуэта Певца. У левого портала, засыпанная осенними листьями, старинная могила с покосившимся крестом, справа – вешалка с гоголевской шинелью. Звучат тихие аккорды и на заднике высвечивается силуэт Певца, который исполняет “Простой романс”»¹¹⁵.

Сцену ожидания приезда гостя (у Б. Федотова – Повествователя) автор пьесы тоже предупредил расширенной ремаркой: «Пульхерия Ивановна бросается накрывать стол, бежит, как угорелая, из кулисы в кулису. Стол постепенно наполняется горшочками, графинчиками, соусниками и прочими предметами щедрого хлебосольства, достойного кисти какого-нибудь малороссийского Снайдерса или Хеда. Афанасий Иванович, надевший сюртук и замысловатый головной убор, наполовину украинский, наполовину русский, покидает сцену, чтобы встретить гостя у самых ворот своей усадьбы. Через некоторое время он возвращается вместе с Повествователем, выражая неподдельную радость встречи, помогая гостю снять шинель»¹¹⁶.

Во втором акте после сцены, когда дети приходят к Пульхерии Ивановне и Афанасию Ивановичу колядовать, автор пьесы вписывает такую ремарку: «Дети складывают дары в свои торбы. Кланяются. Уходят. Пульхерия Ивановна вдруг обнимает последнюю девчушку, прижимает ее к себе, целует в голову. Христос с тобой, дитяtko. Девочка от неожиданности роняет мешок, и все гостинцы рассыпаются по полу. Афанасий Иванович бросается поднимать. Он складывает гостинцы обратно, берет девочку за руку и идет провожать ее в сени. Пульхерия Ивановна, оставшись одна, подходит к иконе, опускается на колени и начинает молиться. Но слов ее молитвы мы не слышим. Свет меркнет таким образом, что мы видим только силуэт молящейся да красный огонек лампадки»¹¹⁷.

¹¹⁵ Федотов, Б. Старосветская любовь: сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя в двух актах: [рукопись] // Фонд музея Саратовского академического театра юного зрителя.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же.

Сцена смерти Пульхерии Ивановны заканчивается специально сочиненным Федотовым реквиемом «Ангел смерти» (на музыку С. Ткачева) и ремаркой, без сомнения указывающей, что она написана на основании именно гоголевского текста и отражает гоголевское понимание смерти.

«АНГЕЛ СМЕРТИ»

*Тихий вечер над рекою
Соловейка не поет
Ангел смерти и покоя
Мою душеньку несет*

ПРИПЕВ:

*Истомились ноженьки
Бегать по дороженьке.
Ручки истомились –
Много потрудились.
Бедное сердечко –
Догорело свечкой.
Ничего не бойся, –
Просто успокойся.*

*В лунный пруд звезда упала,
Рыбкой гибкой, золотой.
И душа моя вскричала:
– До свиданья, ангел мой!*

ПРИПЕВ:

*Крылья ангела как тени,
Грусть как Божия Печать.
В небесах, как в мягком сене,
Спать я буду, почивать.*

«Постепенно свет гаснет, и последний припев уже звучит в полной темноте, а слова его доносятся словно из Вечности, куда ушла Пульхерия Ивановна, куда улетела душа ее. Когда свет снова зажигается, то мы видим, что постель уже убрана и пуста. Афанасий Иванович на негнущихся ногах медленно подходит к дивану, проводит рукой над ложем, дотрагивается легонько до подушки. Потом словно слепой идет к столу, тяжело садится на стул и смотрит с надеждой на пустое место»¹¹⁸.

Конкретное следование гоголевским текстам, т. е. «Букве Гоголя», в театре XXI века стало, наверное, плохим тоном. То, чему писатель посвящал многостраничные подробности, нюансы, предчувствия, из прямого произнесения текстов ушло в подтекст, паузы, умолчания и другие элементы сценического диалога со зрителем. Таким образом, современный «текст литературного произведения представляет собой некий контрапункт двух сплошных линий: одна складывается из обозначения фактов внесловесной действительности, другая из монологов и диалогов как таковых»¹¹⁹.

Соотнесенность с этим «контрапунктом» – это уже «Дух Гоголя», его невербальное присутствие, в частности в сценическом пространстве. М. Вайскопф, рассматривая морфологию, идеологию, контекст гоголевских произведений, называет преобладающие в его творчестве темы, на которые у писателя был собственный, оригинальный взгляд¹²⁰. В их числе – Царствие Божие и Небесный Иерусалим, странствие героя в пространствах, символизирующих состояние души, гармонизация человека на фоне гармонии природы, православная мистика, женщина и Вечная женственность и т. д. Говоря о Духе Гоголя в обозначенной инсценировке, мы имеем в виду, что Б. Федотов, с той или иной степенью понимания и умения, вмонтировал в текст эпизоды, позволяющие почувствовать эти харак-

¹¹⁸ Федотов Б. Старосветская любовь: сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя в двух актах: [рукопись] // Фонд музея Саратовского академического театра юного зрителя.

¹¹⁹ Зорин А. Н. Пауза и молчание: (комплексное исследование драматургического приема на материале пьес Н. В. Гоголя). Саратов, 2007. С. 26–27.

¹²⁰ См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

терные гоголевские контексты. По сути, на сломе веков он одним из первых пытался предъявить постановщикам и зрителям, по определению Ю. Манна, «всего Гоголя». Далее этот метод взаимодействия прозы и сцены стал определяющим, к чему мы вернемся при анализе постановок в других театрах.

В музее Саратовского ТЮЗа сохранился единственный машинописный экземпляр этой пьесы. Судя по пометкам, он принадлежал Григорию Цинману, потому что в нем рукой подчеркнуты слова Повествователя и помечены переносы, сокращения и дополнения текста. По ним можно судить о том, как постановщик и артист работали над переводом прозы на сцену. Приведу пример. Первое появление Повествователя: «Повествователь (надевая шинель Гоголя): Боже вас упаси, любезный зритель, помыслить о том, что я – Николай Васильевич Гоголь. Всего лишь Повествователь, я всего лишь примеряю на себя шинель гения, как актер примеряет на себя венец короля. Давно когда-то один из персонажей пьесы, вполне мною забытой, воскликнул: “Враки, что “Старосветские помещики” – это повесть о разложении мелкопоместнического дворянства! О любви эта повесть! О любви”. С тех пор эта простая мысль не давала мне покоя»¹²¹. Слова «О любви эта повесть! О любви» подчеркнуты жирной синей чертой. И такие пометки существуют по всему тексту.

Назвав это действующее лицо Повествователем, Федотов следует за Ю. Манном, который в книге «Постигая Гоголя» посвящает ему отдельный эпизод: «Итак, мы хотим выяснить, кто рассказывает историю <...> мы хотим узнать об этом лице как можно больше: что это за человек, каковы его вкусы, симпатии, характер, каков его круг знакомых и т. д. <...> Но что если подойти к этому таинственному лицу... как к художественному персонажу? Не беда, что у него нет имени. Назовем его для удобства сами. Скажем, Повествователем»¹²².

В. В. Прозоров дает классическое определение автору: в первом значении – как творческой личности, существующей во внехудожественной, первично-

¹²¹ Федотов Б. Старосветская любовь: сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя в двух актах: [рукопись] // Фонд музея Саратовского академического театра юного зрителя.

¹²² Манн Ю. Постигая Гоголя. М., 2005. С. 14.

эмпирической реальности (биографический автор), во втором – в его внутритекстовом художественном воплощении. Автор во внутритекстовом бытии, в свою очередь, рассматривается в широком и более конкретном, частном значениях. В широком значении автор выступает как устроитель, воплотитель и выразитель эмоционально-смысловой целостности, единства данного художественного текста, как автор-творец. В сакральном смысле принято говорить о живом присутствии автора в самом «творении»¹²³.

Повествователь в пьесе «Старосветская любовь» сочетает в себе черты самого Гоголя и в то же время сакральные смыслы. «Повествователь. Ой, лихо мне! Что все мои таланты, высокие мысли и дерзновенные порывы, когда нет любви, а, значит, нет счастья <...>. Это только так кажется, что счастье – что-то высокое и недостижимое, словно Вавилонская башня. А вот живут двое, и весь мир, вся вселенная уместилась у них в тенистом саду с багряными вишнями и яхонтовым морем слив, покрытым свинцовым матом, в низеньком домике с глиняными полами и простой, даже не обитой материей, мебелью... Боже! Сколько любви и тепла под той низенькой крышей! Всякий раз, приезжая погостить к моим добрым старичкам, я вновь и вновь открываю для себя простую истину: что есть счастье. Но всякий раз водоворот стремительных страстей увлекает меня в ложное русло жизни, и важные пустяки опустошают мою душу... А ведь то, что нам кажется неважным и даже низким, может, оно и составляет данную Богом задачу человека? Ведь всего-то и надо, что любить. Всего-то... Тьфу ты, какая малость. Скучно мне! Безумно скучно! Господи, где же он, мой ангел?»¹²⁴

Еще раз хочу напомнить, что эта пьеса (инсценировка) нигде не была опубликована. Включение в данное исследование масштабных цитат – желание ввести важный не только для саратовского театра, но и для гоголевского театроведения текст в актуальный научный оборот. Нам представляется, что Б. Федотов был

¹²³ См.: Прозоров В. В. Автор // Литературоведение. Литературное произведение: основы, понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 1999. С. 7–8.

¹²⁴ Федотов Б. Старосветская любовь: сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя в двух актах: [рукопись] // Фонд музея Саратовского академического театра юного зрителя.

первым, кто трансформировал название «Старосветские помещики» в «Старосветскую любовь». И актуализировал классическую повесть, создав ее сценический вариант. В пьесе, наряду со специально написанными зонгами и присутствием большого количества детей (Федотов называет их «ребятки-колядки», подчеркивая укорененность повести в народно-бытовой культуре), есть еще выдуманные персонажи с именами Молодая и Молодой. С одной стороны, вводя этих героев, автор пьесы обращается к юным зрителям с приглашением к диалогу. С другой, неожиданно вмешиваясь в действие, они создают контрапункт со своеобразной оценкой событий уже не из гоголевского, а из нашего века, вернее, времени слома эпох.

В конце первого акта и разговоров о женитьбе Повествователь никак не может заснуть. И тут перед ним возникает видение, которое, несомненно, ассоциируется с гоголевскими мечтами о счастье, о доме, о тихой и светлой любви. «Лунный луч разрастается, становится ярче, звучит тихая музыка. В свете появляются Молодые. Он, как бы в каком-то старинном менюэте, вводит свою избранницу в дом свой, – на весь век, на всю жизнь. Сквозь музыку звучат голоса “милых старичков”.

Голос Афанасия Ивановича. Вот, Пульхерия Ивановна, милости прошу к моему шалашу...

(Молодой распахивает невидимую дверь. Дверь издает дребезжащий и вместе с тем музыкальный звук).

Голос Пульхерии Ивановны. (смеясь) Батюшки, я зябну!

Голос Афанасия Ивановича. С чего бы Вам зябнуть, Пульхерия Ивановна? Когда все печи протоплены...

Голос Пульхерии Ивановны. (еще веселее) Дверь! Дверь! Афанасий Иванович, зябнет! Вы послушайте ее только...

(Молодая изображает открывание двери. Раз и еще раз. Дверь повторяет свою музыкальную фразу еще явственнее).

Голос Афанасия Ивановича. А ведь правда ваша, Пульхерия Ивановна. Завтра прикажу петли свиным салом смазать...

Голос Пульхерии Ивановны. Уж не приказывайте, Афанасий Иванович, пусть еще разговаривает... (*Молодая гладит воображаемую дверь*). Не зябни, матушка, не зябни!

(Молодой открывает следующую дверь).

Голос Афанасия Ивановича. А это столовая... (*дверь хрипит басом*).

Голос Пульхерии Ивановны. Ишь, как сердита! Урчит словно от голода в животе...

(Молодой отворяет следующую дверь).

Голос Афанасия Ивановича. (*с большим волнением*) А это... это спальня... Наша с вами... Пульхерия Ивановна... (*дверь поет тоненьким дискантом*).

Голос Пульхерии Ивановны. Ох! Слово дитя на свет просится!

*(Молодой закрывает за собой воображаемую дверь спальни, и она звучит нежной музыкой. Молодая снимает с головы платок и распускает волосы. Молодой неловко и вместе с тем очень нежно и бережно обнимает Молодую. Поцелуй. Общий свет постепенно меркнет...)*¹²⁵.

В пьесу главным образом вошли эпизоды, по которым видна была особая, почти невидимая миру нить чувства, связывающая Пульхерию Ивановну и Афанасия Ивановича. Здесь почти нет сцен, где бы они не были вдвоем. Бережно перенесен весь предметный мир повести, который создает особую, наивно-доверительную атмосферу.

17 февраля 2019 года спектакль был восстановлен на исторической сцене ТЮЗа на улице Вольской. Вот что отметил критик Валерий Ганский: «Неизменный успех и долголетие спектаклю обеспечивает блистательная игра семейной пары: народных артистов РФ Юрия Ошеров и Светланы Лаврентьевой. “Старосветская любовь” – это спектакль о любви <...> Это Ромео и Джульетта в старости. Эта пронесенная через годы нерастраченная любовь проявляется и в том, как Афанасий Иванович беспокоится за Пульхерию Ивановну, остро переживающую

¹²⁵ Федотов Б. Старосветская любовь: сценическая фантазия по мотивам повести Н. В. Гоголя в двух актах: [рукопись] // Фонд музея Саратовского академического театра юного зрителя.

свою бездетность. Это одна из самых драматичных сцен спектакля: колядующая ребятня и надрывно баюкающая куклу хозяйка, нервно раздаривающая игрушки чужим детям»¹²⁶.

Поэт, драматург и актер Борис Федотов соединил обычную жизнь стариков в одной из отдаленных деревень, называемых в Малороссии старосветскими, с нежными романсами, музыку к которым написал молодой тогда саратовский композитор Сергей Ткачев, а стихи сам Б. Федотов.

*Замрите, горны и фанфары,
Коснись слегка струны, смычок,
Звучи, романс любовный старый,
Звени за печкою, сверчок...*

*Актер я! Перемена лиц –
Мое привычное искусство,
Живу я по закону птиц,
Когда полет – и мысль, и чувство.*

В финале корреспондент утверждает: «Несмотря на размышления Повествователя (в восстановленном спектакле его играл В. Емельянов, заменив безвременно умершего Григория Цинмана, и это придавало особый трагизм происходящему) у памятного креста на могиле старосветских помещиков, что жизнь коротка, а вокруг холодно и пусто, на сцене царит торжество любви. Театральной любви»¹²⁷.

В рецензии «Культуры» на спектакль особо отмечалось: «Классическая постановка, затрагиваемые в ней вечные вопросы о жизни, любви и смерти и гоголевский добродушный юмор неизменно привлекают внимание педагогов и школьников, превращая этот спектакль в один из важнейших уроков в программе нравственного воспитания юного зрителя <...>. Сюжет повести восходит к грече-

¹²⁶ Ганский, В. Театральная любовь или старосветский театр [Электронный ресурс] // Земское обозрение. 2019. 17 февраля. URL: <http://zemob.ru/index.php/kultura/31-kultura-2019/265-valerij-ganskij-teatralnaya-lyubov-ili-starosvetskij-teatr> (дата обращения: 9.06.2022).

¹²⁷ Там же.

скому мифу, это история, которая никогда не может устареть или выйти из моды. <...> Они давно не интересуются потрясениями “большого мира”, в их доме нет места суете, это <...> царство трогательной любви и тихого счастья, которые они смогли пронести сквозь свои жизни. Тем и привлекает зрителя жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, что никогда бурный водоворот времени и современной жизни не захватит их мирок, он навсегда застыл в блаженной неге безвременья»¹²⁸.

Поставленный ТЮЗом спектакль был еще и о театре. Конкретно об этом театре: главные герои играли почти самих себя, детей на сцене исполняли дети работников театра. Он был о Театре еще и потому, что у автора пьесы дома тоже было театральное продолжение – его жена, народная артистка России Валентина Федотова, одна из известных тогда не только в Саратове, но и в стране прима театра драмы. Ее знали как выдающуюся исполнительницу роли Маргариты в булгаковском спектакле «Мастер и Маргарита» в постановке Александра Дзекуна. Так что пьесу Борис Федотов писал и о себе. Только дожить до «старосветского» возраста ему не довелось: вскоре он умер.

¹²⁸ Захаров, К. Старосветская любовь // Культура. 1996. 21 декабря. С. 9

2.2. Николай Коляда: Коляда-автор и Коляда-театр

Екатеринбургский писатель, режиссер и артист Николай Коляда, создатель и художественный руководитель «Коляда-театра», написал пьесу по «Старосветским помещикам» несколько лет спустя после Бориса Федотова. Но вот парадокс: он тоже назвал сценический вариант повести «Старосветской любовью» и тоже кроме главных героев вывел на сцену Гоголя, Гоголем его и назвав.

Судя по времени появления спектакля, Н. Коляда писал пьесу по просьбе либо режиссера В. Фокина, либо исполнителей главных ролей – народной артистки России Лии Ахеджаковой и народного артиста СССР Богдана Ступки. Это была антрепризная постановка. Богдана Ступку к тому времени назначили министром культуры Украины, видимо, часто играть на сцене у него не было возможности, а антреприза могла подстроиться под его график. Спектакль приезжал и в Саратов, его играли на сцене театра драмы. Как потом стало понятно некоторым критикам (из личных бесед), Ступка почти что репетировал будущую заглавную роль фильма «Тарас Бульба». Его Афанасий Иванович казался постаревшим и уставшим от жизни человеком, когда ему стало понятно, что былые его мощь и геройство никому теперь не нужны. Пульхерия Ивановна суежилась вокруг него, стараясь облегчить жизнь страдающего великана, но это мало что меняло. Тогдашняя саратовская критика, в общем-то, не в состоянии была оценить глубину игры великого артиста, к Б. Ступке больше обращались с вопросами, как к действующему украинскому министру культуры.

Иное отношение к спектаклю сложилось в столице, когда постановку Валерия Фокина по пьесе Н. Коляды показали в Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина и в театре им. Евгения Вахтангова. По этому поводу высказывалась вся столичная критика.

Майя Одина в статье «Колыбель для Афанасия Ивановича» утверждает, что у Н. Коляды не получилось перенести из текста на сцену «все богатство и великолепие гоголевской прозы, пространные описания и лирические отступления в традиционные сценические диалоги». Она уверена, что драматургия не способна

«передать той атмосферы любования и грусти», которыми автор наполнил это произведение. «Валерий Фокин как мог сберег звуки гоголевской повести. Потрескивание огня в печке, разноголосый скрип дверей, мешающийся с сонным басовитым постаныванием Афанасия Ивановича или тоненьким сопением Пульхерии Ивановны, муторное, будто сквозь зевоту, пение дворовых девок хоть чуть-чуть наполняют постановку той неизъяснимой прелестью, которой дышат строчки Гоголя. Медленный, сонный, неспешный, в тон повести Гоголя, ритм спектакля эту прелесть воспроизвести не в состоянии. <...> Через тридцать минут публике становится и грустно, и скучно»¹²⁹. Вот такой приговор выносит М. Одина попыткам Коляды и Фокина перевести «Старосветских помещиков» на театральный язык.

Марина Давыдова¹³⁰, наоборот, считает постановку интересной. В ее интерпретации перенос текста на сцену выглядит убедительно. Есть в ней поэзия обыденной, размеренной и безгрешной жизни. И мистики хоть отбавляй. Но время наступило такое, что «пошедший в стрелу редис» волнует стариков куда больше, чем то, что за двором их хаты.

Гармонию разрушает смерть. У Гоголя она выглядит естественным завершением жизни. В спектакле – как противоестественное. И мириться с ней не получается.

– Зачем же мы живем? – спрашивает осиротевший Афанасий Иванович.

Елена Ямпольская тоже обращается к редису как образу обывательства («Редиска в стрелку», газета «Новые известия» от 3 февраля 2000 года) и в первых же строках называет постановку Фокина «понтами», подробно описывая первую сцену спектакля, в которой есть огонь. «На самом деле гореть перед залом в адском пламени надлежало совсем другому Николаю. На месте мистического Гоголя должен был оказаться вполне реальный и ныне здравствующий Коляда. Поскольку его “Старосветская любовь” не может считаться произведением, написанным хотя бы по мотивам одноименных помещиков, это самостоятельный дра-

¹²⁹ Одина, М. Колыбельная для Афанасия Ивановича // Сегодня. 2000. 3 февраля. С. 15.

¹³⁰ Давыдова, М. Гоголь в гостях у помещиков // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М. : ОГИ, 2005. С. 153–155.

матургический труд с собственным оригинальным текстом и не менее оригинальными персонажами»¹³¹. Е. Ямпольская не согласна с выбором актеров, называет Пульхерию Ивановну женщиной «маниакального психофизического склада». Афанасий Иванович «дефективен от рождения <...> Ну и Николай Васильевич в общую картину вписывается удачно: то зловещей черной птицей реет над сонным изголовьем, то под видом заехавшего на огонек соседа соловееет от назойливого гостеприимства четы Товстогуб, то на родственных началах участвует в выносе тела Пульхерии Ивановны...»¹³²

По мнению Е. Ямпольской, к финалу в пьесе все меняется: начинает убедительно звучать текст Гоголя, «возникают откуда-то гоголевские герои». «Как у Пульхерии Ивановны "вся редиска ушла в стрелку", так у Валерия Владимировича весь его последний спектакль ушел в финал. Бессмысленный в той же степени, что стрелка на редиске. Нам не дали ни времени, ни оснований, чтобы полюбить этих героев, и потому у нас нет повода оплакивать их кончину. А жаль: для чего-то ведь они родились в воспаленном мозгу автора – Н. В. Коляды»¹³³.

Роман Должанский в газете «Коммерсант» от 3 февраля 2000 года публикует статью «Любить по-старосветски», где рассуждает об особенностях антрепризности именно этого спектакля, считая, что денег и дешевого успеха у него не будет. Но, по его мнению, «режиссеру и актерам не зазорно праздновать победу – хоть и не абсолютную, но трудную и весьма принципиальную»¹³⁴. При этом рецензент, посмотревший спектакль дважды – в Екатеринбурге и в Москве, подробно описывает особенности игры актеров, утверждая, что именно способ их существования рождает на сцене ощущение гоголевского языка и атмосферы. В инсценировке Николая Коляды, положенной в основу спектакля, много смешного. Но это не тот комический эффект, который есть у Гоголя.

Дальше рецензент вспоминает о Ступке: «Великого трагикомического артиста выручает его непостижимая органика, даже когда вдруг подводит внутренняя

¹³¹ Ямпольская, Е. Редиска в стрелку // Новые известия. 2000. 3 февраля. С. 7.

¹³² Там же. С. 7.

¹³³ Там же. С. 7

¹³⁴ Должанский Р. Любить по-старосветски // Коммерсант. 2000. 3 февраля. С. 13.

техника. В продуманной постановочной конструкции он совсем не цепляется за острые углы, ловко и убедительно оправдывая любой назначенный режиссером слом интонации»¹³⁵.

Александр Соколянский увидел «слишком много мастерства для скромной “Старосветской любви”». Рассказав предысторию появления спектакля: жаждающие антрепренеры, желание Ахеджаковой, приглашение уроженца гоголевских мест Ступки, подходящий автор Коляда и т. д., – он поддерживает противников постановки: «И вот что-то не сложилось» – тоже подчеркивая опасность интерпретации гоголевского повествовательного языка. «Впечатление такое, что живое искусство задохнулось от переизбытка проявленного мастерства. Коляда переусердствовал с игрой в слова: мыркает, гугля, с глузду... Вот, к примеру: старосветские старички обсуждают, чего бы Афанасию Ивановичу “покушенькать”. Поначалу это трогательно, но когда глагол прозвучит в пятнадцатый раз, хочется чем-нибудь (пусть даже и съестным) немедленно заткнуть рот Богдану Ступке»¹³⁶.

Столь радикальные действия характеризуют темперамент рецензента. Но ему не откажешь в обязательной в таких случаях дотошности, правда, по его мнению, Валерий Фокин хотел добиться слишком многого. И ритм действия точен, и женские голоса-всхлипы – шумы – перезвоны, и эффектный огонь в проеме стены. «Время от времени вспыхивает огонь – и на этом огне Гоголь, разумеется, будет жечь рукописи. Посередине – две постели, похожие на огородные грядки; жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны со зла вполне можно назвать растительной. Вокруг – тыквы, яблоки, подсолнухи, кукурузные початки, стручки перца, головки лука, грецкие орехи, пучки травы, видимо, целебной. После спектакля я присмотрелся: и лук, и кукуруза, и трава, и орехи – все настоящее. На взгляд из зала они казались муляжами. Почему все оно так, понятно. Не понятно, зачем»¹³⁷.

¹³⁵ Должанский Р. Любить по-старосветски // Коммерсант. 2000. 3 февраля. С. 13.

¹³⁶ Соколянский, А. Слишком много мастерства : [Электронный ресурс] // Ведомости. 2000. 4 февраля. URL: <http://www.smotr.ru/project/fokin01.htm> (дата обращения 02.06.2022)

¹³⁷ Соколянский, А. Слишком много мастерства : [Электронный ресурс] // Ведомости. 2000. 4 февраля. URL: <http://www.smotr.ru/project/fokin01.htm> (дата обращения 02.06.2022)

Почти все рецензенты пишут о том, что «Старосветские помещики» – почти единственная у Гоголя повесть, где нет мистики. Исключение – когда любимая кошка присела у ног хозяйки и вместо того, чтобы замурлыкать, расцарапала ее и убежала. Пульхерия Ивановна вдруг решила, что это не кошечка, а смерть ее предупредила, что скоро придет. В самом деле Пульхерия Ивановна умерла, но все это было, возможно, простое совпадение. И дальше Соколянский приводит свое видение этой ситуации. «Нет, нужна поправка: тут есть своя мистика. Та самая, которую 130 лет спустя обнаружит, не без изумления, Иосиф Бродский: “В деревне Бог живет не по углам, / как думают насмешники, а всюду / Он освящает кровлю и посуду... ”»¹³⁸. Бог варит кашу, ставит изгороди, подшучивает над приезжими. Он все делает. Напоследок рецензент честно констатирует: «Вот за всем этим наблюдать – единственная благодать, доступная атеисту. Просто наблюдать. Какого же черта нужно было впендрячивать в мир старосветских помещиков, прощающийся с будущим (и прощающий будущее – за то, что оно наверняка станет хуже), “всего Гоголя” – с его муками, страхами, сожженными главами “Мертвых душ”? Видимо, Валерий Фокин не мог иначе. Видимо, риск, на который он пошел, ставя спектакль по заказу, оказался неоправданным»¹³⁹.

Григорий Заславский в «Независимой газете» от 4 февраля 2000 года жестко констатирует: «Любви нет», говоря о том, что перенос гоголевской повести на сцену не состоялся. «Коляда – профессионал. Это сомнению не подлежит. Он – мастер. Но та любовь, что описана у Гоголя в “Старосветских помещиках”, – не та же, что волнует Николая Коляду (другой разговор – что и для Гоголя такой тип любви был, скажем так, нетрадиционным). Пьесу Коляды отдали в руки режиссеру Валерию Фокину, который, во-первых, любит совсем другого Гоголя (хотя может, конечно, утверждать, что это не так и что он любит всякого Гоголя), а во-вторых, если в его спектаклях и возникает та или иная любовь, то это чаще любовь к смерти (необязательно это любовь к своей смерти), чем к жизни. Такая всепроникающая, растворенная друг в друге и в природе любовь, какой описал ее

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Там же.

Гоголь в “Старосветских помещиках”, – точно не для режиссерского инструментария Валерия Фокина»¹⁴⁰.

Глеб Ситковский в статье «Спатеньки и кушанкать»¹⁴¹, идя от непонимания спектакля «массовым зрителем», считает, что постановка заслуживает достойной оценки. Но отмечает при этом стилистику языка: «Автор пьесы – Николай Коляда, драматург с фамилией вполне в гоголевском духе, который, инсценируя прекрасную миргородскую повесть, внес в нее столько своих “колядок”, что вопрос о том, кого же играет Ясулович, остается спорным. Возможно, что это и не Гоголь, и не Коляда, а какой-нибудь Колядогоголь»¹⁴². В каком-то смысле травестируя гоголевскую манеру письма, Г. Ситковский переходит на бытовой язык.

«Коляда понапихал в сдобную гоголевскую сайку много-много приторного изюма и не смог удержаться от своих любимых уменьшительно-ласкательных, так что они почти задавили напевно-величественную гоголевскую речь: что ни минута, со сцены несутся “кушанькать, кушанькать”, “спатеньки, спатеньки”, “ноженьки, ноженьки” или вдруг отчего-то украинское “поплямкать”. А Афанасий Иванович у Коляды все шутит: “Знаете ли вы, Пульхерия Ивановна, что я хочу сказать? Нема на свете краше птицы, як жарена копчена колбаса!”. Интересно, долетит ли жарена копчена колбаса до середины Днепра?»¹⁴³

Отдав дань описанию того, как появился антрепризный спектакль с Л. Ахеджаковой и Б. Ступкой, Ольга Фукс в газете «Вечерняя Москва» словно бы возражает тем, кто не увидел в этом спектакле любви. «Искусство любить и умирать», по ее мнению, характерно для этой работы В. Фокина и пьесы Н. Коляды. Она пишет о сложной музыкальной партитуре спектакля, в котором слышны шепот вечности и бесконечная любовь, сопровождающие нехитрые разговоры двух стариков. С особыми подробностями говорит О. Фукс о тексте Гоголя, в котором не слишком много диалогов, и о том, что сделал автор пьесы. «Коляда сочинил обаятельный язык – “птичий” язык родных людей – “плодожорка”,

¹⁴⁰ Заславский Г. Любви нет // Независимая газета. 2000. 4 февраля. С. 11.

¹⁴¹ Ситковский Г. Спатеньки и кушанкать // Вечерний клуб. 2000. 5 февраля.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Там же.

“бугля”, “воровайка”, “поблямкатеть, но не кушенькать” (то есть перекусить чего-нибудь). Правда, некоторые драматургические пассажи Коляды – о “москалях” (“Как хорошо, что мы не москали”), <...> о женитьбе, на которую Пульхерия Ивановна благословляет мужа после своей смерти, могут и резануть слух, хотя формально их можно Гоголем же и оправдать. Но, слава богу, они ничего здесь не определяют. Потому что спектакль все же о другом. О неизбежности смерти, о готовности к ней. О продолжении любви за пределами жизни»¹⁴⁴.

Жестко и безысходно озаглавила свой материал в газете «Культура» (10–16 февраля 2000 года) Наталья Каминская – «Все там будем». Своеобразно возвращаясь к размышлениям В. Г. Белинского о двух пародиях на человечество, она пишет: «Хочешь не без зависти улыбнуться безыскусственной гармонии бытия (благо именно такова авторская интонация повести)? Пожалуйста. Но вольно тебе и морщиться от бессмыслицы, в которой пребывают две белковые структуры, чьи эволюции проходят между взваром и киселем, – и это будет справедливо. Однако в сценической мысли режиссера В. Фокина нет места подобным дилеммам. Его путь прям и снабжен указателями на каждом километре: все там будем. Еще не вышли на сцену герои, а в печке уже горит пламя, и звук его, усиленный динамиками, зловещий, “адский”»¹⁴⁵.

Бесхитростная, на первый взгляд, гоголевская повесть оказалась загадкой для большого режиссера, до этого много и хорошо ставившего произведения Гоголя («Нумер в гостинице N», например). Пытаясь говорить о возможности старосветской любви на стыке двух веков, Н. Коляда и В. Фокин оказались в плену самой жизни, с ее жесткой сменой нравственных парадигм, с невозможностью хрупкого чувства под названием «любовь» выжить посреди рушащегося мира человеческих отношений. И оказалось, что для того, чтобы вспомнить, как это было в старосветские времена, недостаточно знаний и технологий – надо еще уметь чувствовать.

¹⁴⁴ Фукс, О. Искусство любить и умирать // Вечерняя Москва. 2000. 7 февраля.

¹⁴⁵ Каминская, Н. Все там будем // Культура. 2000. 10–16 февраля. С. 9.

Свою пьесу на сцене собственного театра Н. Коляда поставил значительно позже – через 15 лет. Наслушавшись и начитавшись упреков «не о том Гоголе», о неумелой работе с текстом повести, а быть может, и в силу того, что российский театр все отчетливее стал выдвигать идею приоритета гоголевского Духа над Буквой, под влиянием уже не просто клипового, а фрагментарного мышления зрителей Коляда минимизировал текст собственной пьесы до предела, воссоздав истинно гоголевскую атмосферу декорациями, костюмами, музыкальными и пластическими решениями.

«Редкий случай для Коляды – костюмы для этого спектакля шили специально по эскизам Николая Владимировича. Он сделал все по-своему, как всегда, “наляпал” вышивок-вышиванок на светлые жакеты, получился снова колядовский китч, но такой стильный и красивый, что глаз не оторвать...

Без Гоголя на сцене не обошлось. Вот он сидит и вяжет коврик, задумавшись о чем-то <...> Спектакль вроде непродолжителен по времени, а показал, как пролетает жизнь человека от рождения, детства, ощущения праздника, который дарит жизнь, через труды и заботы к смерти и тишине»¹⁴⁶.

Н. Коляда остро чувствует не только мнение критиков, интерес зрителей, но и вызовы времени, несомненно. В этой постановке он будто бы предчувствовал, что может случиться вслед за любовью. И поэтому сделал спектакль не только остроумный, яркий, жизнеутверждающий, но и печальный, предчувствующий конец этого жизнелюбивого рая.

Известный театральный блогер Лев Семеркин (17 января 2017 года, «Живой журнал») подробно разбирает постановку, давая таким образом понять, что Коляда взял для себя у Гоголя. «Структура спектакля простейшая – три части: простая жизнь, рай земной, простая смерть. Сначала – жизни мышья беготня, ночные полусонные мысли, обрывки дневной суеты, пустяшные тревоги, пустяшные разговоры. Очень долго это длится. Просто так или это такой специальный прием? Тогда для чего? Для того чтобы наступило озарение. Вот в этой простоте – гармо-

¹⁴⁶ «Старосветская любовь», реж. Николай Коляда, Коляда-театр: [Электронный ресурс]. URL: <https://ajushka.livejournal.com/2635702.html> (дата обращения: 16.05.2022).

ния, вот это и есть рай на земле. Спектакль, который топтался на месте, взлетает вдруг, ничего не предвещало. Просто вдруг вместо украинских песен зазвучал Чайковский, хор волшебным образом преобразился в кордебалет, а потом еще из люка панночка показалась. Волшебное и одновременно смешно и нелепо, трогательно.

Эта гармония обрывается тоже вдруг. И вот это уже совсем непонятно как сделано. Ничего не переключалось, актеры продолжали играть, слова какие-то повторялись. Актриса шла по сцене, потом встала в углу, отвернулась и на миг будто оцепенела. Лицом ничего не сыграла, может быть спиной. Почему-то все внимание в этот момент оказалось в том углу, на ней, и в зале как-то в секунду все стихло и помертвело. Это смерть пришла»¹⁴⁷.

В конце рецензии ее автор обращается к читателям так же, как Гоголь в спектакле (в трактовке Коляды это Не-Гоголь) обращается в зрительный зал:

«А где же обещанная в названии любовь? Никакой любви не показано.

Не-Гоголь говорит: какая это любовь? нет любви, привычка. А смерть есть.

Умерла Пульхерия Ивановна. Умер Афанасий Иванович. Зачем? Зачем они жили? Что от них осталось?

Этот третий тоже умрет, Не-Гоголь рядом с Пульхерией Ивановной стоит в проеме и оттуда машет.

От старосветских помещиков осталось то, что было между ними. Это попало в книгу Гоголя, в спектакль Коляды. Можно взять и прочитать, сходить и увидеть, они оживут.

А что останется от нас, новосветских? От него? От меня?»¹⁴⁸.

В 2009 году на экраны вышла киноэпопея «Тарас Бульба» – высокобюджетная историческая костюмная картина Владимира Бортко, во многом следующая букве Гоголя, но допускающая важные отступления от оригинала (например, в ленте Тарас лишается жены, которую убивают поляки – что служит дополни-

¹⁴⁷ Семеркин Л. Старо-светское и ново-светское // Театральные дневники: [Электронный ресурс]. URL: <https://teatr-live.ru/2017/01/staro-svetskoe-i-novo-svetskoe/> (дата обращения: 28.05.2022).

¹⁴⁸ Там же.

тельной мотивацией для дальнейших действий; возлюбленная Андрия рождает сына, в результате чего род старого казака не прерывается). Важно, что экранизацию делал именно Бортко, автор нового русского петербургского кинотекста и киноэксперт по булгаковской мистике, режиссер с последовательным представлением о возможностях киноэпики на современном российском экране. При этом сама титаническая фигура Тараса Бульбы, идеально воссозданная Богданом Ступкой, отвечала актуальному социально-политическому запросу: продемонстрировать многовековое историческое единство братских народов. «Бортко удалось передать важный для Гоголя смысл повести: мы все, люди и народы, должны не разделяться, а, наоборот, объединяться перед лицом общего врага – Зла. Зло в самом человеке»¹⁴⁹. С. Яровой, детально проанализировав концепцию Бортко на фоне мировой истории экранизаций повести, обнаруживает в ней бережное отношение режиссера к постоянно присутствующим в прозе Гоголя элементам театральности: «многие эпические произведения несут на себе печать драматургического мастерства <...>, несомненно, многие эпизоды своих произведений Гоголь видел именно как театральные сцены»; «великий мастер живописал: строил художественное изображение по законам прежде всего зрительного восприятия: мы видим образы, как будто смотрим фильм»¹⁵⁰. Режиссерское мышление Гоголя-писателя соотносится с его стремлением к изображению сцен, выстроенных по законам внутрикадрового монтажа. Молли Брансон определяет важнейшую роль глубинной перспективы в описательности гоголевской прозы: «В надежде увидеть всю Россию – со строгих проспектов Санкт-Петербурга или возвышенных холмов Рима – Гоголь осознает способность линейной перспективы передать все – западное или незападное, кажущееся важным или, наоборот, тривиальным – доступное для зрения и художественной репрезентации»¹⁵¹. Перспектива устраняет хаотичное и архаичное из впечатления о предмете. «Перспектива позволяет Гоголю структу-

¹⁴⁹ Яровой, С. «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя: опыты экранизаций // Stephanos. 2017. № 6 (26). С. 207.

¹⁵⁰ Там же. С. 204.

¹⁵¹ Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective // Comparative Literature. 2017. Vol. 69. Issue. 4. P. 380.

рировать отношения с неуправляемой при ином подходе сельской и провинциальной Россией, и такая установка раскрывает литературную жизнеспособность национальной образности, а в целом – культурную легитимность русской литературы»¹⁵². Эта лента из всех гоголевских киноинтерпретаций XXI века изучена литературоведами наиболее последовательно, но здесь стоит вспомнить, что Гоголь соотносил эпическую описательность «Тараса Бульбы» с пушкинским «Борисом Годуновым», в параллельной работе над повестью экспериментируя с драматическими формами, в частности с широкими изобразительными возможностями жанра хроники в незаконченной драме «Альфред».

Фильм В. Бортко стал примером исторической экранизации, где реалистичность не предполагала вольностей с художественной мифопоэтикой, характерной для Гоголя-мистика. Однако самим Гоголем «Тарас Бульба» публиковался как часть цикла «Миргород», наряду со «Старосветскими помещиками», поэтому в XXI веке экранизация может быть оценена в контексте близких ей постановок. Заглавная роль Ступки в фильме может восприниматься как своего рода продолжение литературно-драматической гоголевской линии – от Афанасия Ивановича в постановке по пьесе Коляды из первой части «Миргорода» до Тараса из второй повести этого же гоголевского цикла. Для Фокина, выдающегося театрального интерпретатора Гоголя рубежа XX–XXI веков, в идиллическом на первый взгляд сюжете «Старосветской любви» сошлись, согласно уже цитируемому точному замечанию Григория Заславского, две важнейшие линии творчества: интерес к «другому Гоголю» и тема любви к смерти¹⁵³. Развивая эту мысль, хочется отметить декадентский размах фокинского прочтения, связанный с атмосферой упадка, переданный Колядой как часть пессимистического гоголевского взгляда на современность, отраженную во всем цикле «Миргород». «Развертывание гоголевской горькой “тоски по человеку” и “человеческому” в сопрягающийся с главной сюжетной линией пласт действия режиссер очевидно и считал одной из своих

¹⁵² Там же. Р. 380.

¹⁵³ См.: Заславский Г. Любви нет // Независимая газета. 2000. 4 февраля. С. 11.

принципиальных задач»¹⁵⁴. В итоговой инсценировке, по мнению А. А. Чепурова, «драматизм и даже трагизм открывается не прямым противодействием персонажей, а открытием и проявлением их истинных природных свойств в свете подспудно существующей, растворенной, заслоненной повседневностью устойчивой и неотвратимой экзистенциальной трагичности человеческого бытия»¹⁵⁵. Мистическая трактовка повести демонстрировала зрителю 2000-х масштаб уходящей природы: в молодости соприродный Бульбе, Афанасий Иванович обречен доживать свой славный, полный сражений и побед век в герметичном раю глубокой провинции. Эти две роли Богдана Ступки образовали отчетливую, в духе гоголевской циклической поэтики, композицию.

Н. Коляда постоянно обращается в своих театральных работах к гоголевским текстам – не только как драматург, но и как режиссер. Его опыты с гоголевской поэтикой многими интерпретируются как целостный цикл, в котором постановки пьес Гоголя перекликаются с инсценировками его прозы. Работая в Екатеринбурге, одном из важных центров современной российской культуры и искусства, писатель, сценарист, режиссер (и даже художник) Н. Коляда имеет возможность получать актуальную научную критику на свои произведения, так как находится под пристальным наблюдением со стороны местных ученых – филологов, культурологов, философов и т. д. Уральский федеральный университет не только постоянно готовит и публикует материалы о творчестве Н. Коляды, организывает конференции и обсуждения спектаклей, но и побуждает науку в других вузах заниматься этими проблемами. Такого рода деятельность позволяет получить ценнейшие материалы в осмыслении современных театральных тенденций, в частности, теории драмы.

О. В. Журчева в статье «Мистическое и миместическое в новейшей русской драме. “Гоголевская трилогия” Николая Коляды» отмечает, что «главным принципом миместического акта <...> является узнавание, возникающее в процессе

¹⁵⁴ Чепуров А. Пляска смерти // Чепуров А. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. СПб., 2010. С. 122.

¹⁵⁵ Там же. С. 125.

взаимодействия полей сознания автора и читателя»¹⁵⁶. Исследователь замечает, что узнавание не всегда означает понимание, в конечном итоге ведет к перерождению художественного образа и «дегуманизации искусства». Размышляя о главных темах современной драматургии, О. В. Журчева называет тему смерти, справедливо приводя цепь рассуждений из философии и литературы XX века, и выделяет две основные модели:

1. Неоромантическая – когда смерть воспринимается как благо, как подвиг и жертва.

2. Экзистенциальная – отрицание бытия, абсурдность, бессмысленность мира как абсолютного зла.

Николай Коляда с первых своих пьес (а это было рубежное время, 1986 год, начало перестройки в СССР) стал обращаться к экзистенции, к душевной неустроенности маргиналов перед напором новой жизни и, в конечном итоге, к ощущению и пониманию смерти, используя при этом популярную на рубеже веков авторскую стратегию – креативную рецепцию. Из массива текстов русской литературы с зашифрованным внутренним диалогом он выбрал Гоголя, осознавая, что фантасмагорическая гоголевская «реальность» напрямую проецируется на непредсказуемость современного мира. Три инсценировки произведений Н. В. Гоголя автор исследования предлагает назвать «гоголевской трилогией» Н. Коляды и последовательно анализирует их в свете заявленной темы. К трилогии относятся написанная в 1998 году пьеса «Старосветская любовь» (О. В. Журчева называет ее «Старосветские помещики», но это не так). Жанровое определение – «Фантазии на темы Николая Гоголя». В 2008 году Коляда пишет пьесу «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», в 2009-м – «Коробочка». В жанровом определении у обеих тоже стоит – по мотивам произведений Н. В. Гоголя.

Оценивая степень адекватности перенесения текстов гоголевских источников на сцену, исследователь пишет: «Трилогия представляется инсценировкой, но сверхзадачей Коляды вовсе не являлось перевести прозу Гоголя на язык сцены –

¹⁵⁶ Журчева О. Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме. «Гоголевская трилогия» Николая Коляды // Самарский научный вестник. 2013. № 4(5). С. 68.

его пьесы становятся в какой-то степени самодостаточным и самостоятельным для драматурга художественным высказыванием-рефлексией по поводу постижения смысла смерти»¹⁵⁷.

Но Коляда все же объединил тексты, намекая на общность размышлений, объединил эпиграфами, создавая оппозицию авторскому тексту и деконструируя текст Гоголя. О. В. Журчева приводит эпиграф к первой пьесе Коляды – это фрагмент текста из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» («Ночь перед Рождеством») – и обращает внимание на мистическую обрядовость и наличие в тексте слов «коляда» и «колядовать», что, конечно, позволило автору пьесы подчеркнуть прямой диалог с Гоголем и отметить мистицизм драматургического произведения: «Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка или хозяин или кто остается дома, колбасу или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за Бога, и что буд-то оттого пошли и колядки...»¹⁵⁸

Для пьесы о Шпоньке и его тетушке Коляда выбрал эпиграф из набросков к драматическим произведениям Гоголя. И здесь мы должны отметить один из основных принципов работы драматурга и режиссера с гоголевскими текстами. В процессе перенесения прозаического произведения на сцену Коляда, как и В. Фокин, считает принципиально важным, чтобы перед ним был в это время «весь Гоголь», то есть все тексты в полном объеме со всеми зашифрованными в них авторскими размышлениями, догадками, предчувствиями, со всей авторской философией жизни и творчества. Коляда блестяще владеет умением вчитываться в произведение до последней буквы, но при перенесении прежде всего воссоздавать для театра дух гоголевского письма. Доказательно в этом смысле выглядит разговор с Н. Колядой автора рецензии «Не надо бояться жизни» Галины Брандт в «Петербургском театральном журнале»:

¹⁵⁷ Журчева О. Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме. «Гоголевская трилогия» Николая Коляды // Самарский научный вестник. 2013. № 4(5). С. 68.

¹⁵⁸ Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 23 т. Т. 1. М., 2003. С. 149.

«Села писать. Не идет. Ощущение дежавю, не от спектакля даже – просто столько раз уже старательно описывала невероятный мир спектаклей этого театра! И сейчас опять – рыбы, рыбы, рыбы, крупные и мелкие, серые и желтоватые, мягкие, юркие – они в руках массовки (из нее/в нее главные персонажи все время выныривают-заныривают), временами становятся частями тел, например, грудей у девок или еще чего-нибудь у мужиков, или младенцами, или предметами для битья. Веники, веники, веники, обычные кухонные веники – они работают и по прямому назначению, а то, повернутые метелками вверх, становятся деревьями для рыб. Еще есть белый кролик, который временами тихо хрумкает себе капусту, временами, когда нужно, смирно сидит на руках у артистов. Есть, и тоже много-много, воздушной сладкой ваты, которая здесь же производится и с чавканьем пожирается... И много стаканов в подстаканниках... И людей невероятно одетых, с тапками вместо шапок на головах, тоже много, много...

– Николай Владимирович, а что значат рыбы в спектакле?

– Не знаю, просто увидел в интернете, что в Иванове красивых рыб делают, и скупил сразу всех.

– Ну это же что-то значит! Рыбы – это людишки, которые скользкие, быстрые, суеются, да?

– Видите, как хорошо вы все объяснили.

– А что такое нашлепки из пластыря на щеках? И веники?

– Да не знаю я. Правда. И почему тапки вместо шляп на головах – не знаю. От старых спектаклей остались. Надо же как-то спектакль одевать, а денег нет, все деньги на рыб ушли – рыбы дорогие...»¹⁵⁹

Описав зримую часть спектакля, рецензент говорит об интуитивных возможностях Коляды-режиссера: «Николай Коляда, сам того не подозревая, делает спектакли не в традиционной семиотической парадигме, где автором-режиссером закладывается определенный смысл, “месседж” и разрабатывается система зна-

¹⁵⁹ Брандт Г. Не надо бояться жизни [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2018. 23 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ne-nado-boyatsya-zhizni/> (дата обращения: 2.06.2022).

ков – кодов сценографических, фактурных, мизансценических, – призванная этот смысл кодировать. А в новой, антропологической: здесь нет готового послания, которое должен разгадать, расшифровать зритель. На сцене творится история с какими-то важными для режиссера акцентами, но смысл, идея, а уж тем более концепция здесь существуют в открытом режиме. Сами видите-чувствуйте, сами понимайте-объясняйте»¹⁶⁰.

Пьеса «Коробочка» с этой точки зрения особенно показательна. У нее вообще два пространственных эпиграфа. Первый Коляда берет из гоголевского первоисточника – из «Мертвых душ», но из второго тома. «...Я обращаюсь к тем из вас, кто имеет понятие какое-нибудь о том, что такое благородство мыслей. Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку. Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности, потому что это уже нам всем темно представляется, и мы едва...» Финал второго тома «Мертвых душ». Здесь рукопись обрывается.

Второй эпиграф совсем не из художественной области. Это фрагмент научной статьи в словаре. Адресованный скорее всего ботанику, а не писателю или режиссеру. Но это внешне. «...Коробочка – в ботанике тип простого, сухого плода, производимого многими видами цветковых растений. Она представляет из себя лопающийся или растрескивающийся плод, состоящий из двух и более плодolistиков, которые при созревании разделяются (раскрываются), чтобы освободить скопившиеся в них семена»¹⁶¹.

При сопоставлении эпиграфов ясно проступают символические смыслы. Первый обращен к чувству долга и у героя, и у читателя. Второй – метафора умирания, освобождения от ненужного, телесного ради возможности духовного возрождения в будущем.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Коляда Н. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. Коробочка // Коляда Н. Коробочка: пьесы разных лет. Екатеринбург, 2009. С. 109.

Сделав себя персонажем внутри гоголевских текстов, Коляда тем самым легитимизирует собственные эксперименты над ними, придавая всему этому статус законности.

В традиции Коляды – использование при создании пьесы оппозиции реального/ирреального. О. В. Журчева подробно анализирует последовательность действий в «Старосветских помещиках», выявляя этот метод. Параллелизм явлений характерен для первого и второго действий двухактной пьесы «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Исследователь доказывает, что таким образом автор пьесы устраивает некую интерактивную игру с читателем/зрителем, провоцируя его как на постижение гоголевских замыслов, так и на ту трансформацию, которая случилась со схожими проблемами в современном мире. Вспоминая в связи с этой пьесой очерк Н. Л. Лейдермана, посвященный Н. В. Коляде, в котором исследователь писал о меннипее¹⁶², О. В. Журчева делает вывод: «Коляда, по сути дела, травестирует текст Гоголя как классический, а значит в какой-то мере канонический. Травестирование происходит за счет усиления гоголевского комизма, доведения до уровня словесного гротеска и абсурда. Коляда выстраивает огромные перечислительные ряды, пользуется омофонией и связанным с ней постоянным переспрашиванием и окликиванием, постоянно повторяются словесные ситуации, сталкиваются тексты разной стилистической окрашенности в речи одного персонажа»¹⁶³.

Продолжая размышлять о других способах перенесения Колядой духа гоголевских текстов на сцену, в частности о трансформации темы смерти, О. В. Журчева приходит к выводу: «Пугая зрителя, погружая его в состояние ужаса, кромешности, “переживания желудка”, современная драма и театр не стремится к “нравственному” мимесису, а стремится к физическому освобождению от страха и социальной депрессии»¹⁶⁴.

¹⁶² См.: Лейдерман Н. Драматургия Николая Коляды: критический очерк. 2-е изд. Екатеринбург, 2002. С. 11.

¹⁶³ Журчева О. Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме. «Гоголевская трилогия» Николая Коляды // Самарский научный вестник. 2013. № 4 (5). С. 70.

¹⁶⁴ Там же. С. 70.

«Концепция двоемирия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы “Коробочка”)» – тема статьи исследователя из Нижегородского государственного университета Е. И. Канарской. Продолжая и более подробно рассматривая проблему, обозначенную О. В. Журчевой, Е. И. Канарская ретроспективно прослеживает проявление двоемирия в творчестве Гоголя (опираясь на работы Мочульского, Гиппиуса, Зеньковского, Бахтина, Манна), особо отмечая при этом, что «для гоголевской концепции двоемирия характерно указание на третий – реальный – мир, представленный в тексте автором-творцом, в ряде случаев скрывающимся под маской рассказчика, а также читателем-адресатом. В отличие от своих персонажей, автор видит источник и значение поглотившей их пошлости, отсюда – устойчивые мотивы грусти и скуки, резко диссонирующие с внешним комизмом повествования и находящие выражение в лирических отступлениях (примером может служить знаменитое “Скучно на этом свете, господа! ” из Повести о двух Иванях или заключительный пассаж “Сорочинской ярмарки”, содержащий фразу: “Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему”»¹⁶⁵.

Нередко в ткани самих произведений, идентифицируя себя с Гоголем, Н. Коляда продолжает и развивает эстетико-философские концепции великого писателя.

Анализируя пьесы Коляды, Н. Л. Лейдерман пришел к выводу, что «чернуха», бытовой натурализм, в котором его нередко обвиняют, – это внешние свойства текстов. За пошлостью жизни у Коляды, как и у Гоголя, стоит «зло мира», калечащее людей, порождающее в них ответную злобу, подавляющее волю и жажду совершенствования. Эффект «марионеточности», персонажей присутствия

¹⁶⁵ Канарская Е.И. Концепция двоемирия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы «Коробочка») // Уральский филологический вестник. 2016. № 4. С. 144.

страшного «кукловода» Коляда создает за счет гоголевских приемов гротеска, отмечает Е. И. Канарская¹⁶⁶.

Коляда вслед за Гоголем придает особый смысл вещам, предметам, разного рода штучкам почти этнографического назначения, и все это включено у него в важнейшие оппозиции живое/мертвое, светлое/темное, добро/зло.

«Коляда в текстах пьес вуалирует зло мира “хаотическим нагромождением и балаганным смешением разнородных предметных, звуковых, цветовых подробностей”, набор которых создает ощущение “странности”, “ирреальной реальности”, “онтологического хаоса”»¹⁶⁷. Эта форма репрезентации потустороннего начала в «видимом» мире соотносима с гоголевской концепцией «беспорядка природы». Коляда прибегает к различного рода алогизмам, гиперболам, приемам взаимного непонимания действующих лиц, несоответствия между внушительной длиной фраз и незначительностью их смысла, а также заполняет интерьер вещами, использует перегруженные элементами ряды перечислений.

Выстраивая систему доказательств обозначенного тезиса на примере разбора колядовской пьесы «Коробочка», Е. И. Канарская делает обобщающий вывод о том, что «Коляда более оптимистичен, чем Гоголь: драматург считает спасение от пошлости возможным и видит главный путь к нему в совершении героем, оказавшимся на границе миров, выбора в пользу любви как основополагающей духовной ценности. Если такой выбор в условно реальном мире произведения может быть практически реализован, герой остается в живых, как это происходит с Коробочкой»¹⁶⁸.

М. А. Ципуштанова в статье «Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды» в качестве базового текста берет «Старосветских помещиков», исследуя их трансформацию в «Старосветскую любовь». Из всего объема размыш-

¹⁶⁶ См.: Канарская Е.И. Концепция двоемирия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы «Коробочка») // Уральский филологический вестник. 2016. № 4. С. 146.

¹⁶⁷ Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский, 1997. С. 25, 27.

¹⁶⁸ Канарская Е.И. Концепция двоемирия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы «Коробочка») // Уральский филологический вестник. 2016. № 4. С. 146.

лений с точки зрения переноса «текст – сцена» интересны ее наблюдения за самим Колядой, за его публичными высказываниями, такими, например, как «Гоголя я не просто люблю, обожаю, а это просто член моей семьи, как и многие другие великие, замечательные русские писатели». Или: «Приближался юбилей Ахеджаковой, и ее продюсер попросил меня написать пьесу по гоголевской повести, которая Ахеджаковой очень нравится. Взял в руки повесть, стал листать – 14 страниц. Чего писать-то? Потом вспомнил афоризм Евтушенко: “Литература – это исповедь самому себе” – и решил написать пьесу о своих маме и папе»¹⁶⁹. Но наибольший интерес вызывает наблюдение исследователя над методологией Коляды при сочинении пьес по гоголевской прозе: «В ткани его пьесы остро ощущается наслаждение драматурга при работе над колдовским словом Гоголя. Так, Коляда усиливает “комическое травестирование слова”, развивает и утрирует гиперболы классика. Отсюда и эта яркая оригинальная лексика, которую драматург использует в своей пьесе. Отсюда и карнавальные зарисовки “пиршества” старосветских помещиков, которые дает в ремарках Н. Коляда: “Сели за стол. Бегают девки, ставят на стол яства, все едят-обжираются. Девки едят, кучер ест, Явдоха ест, вол жует, жуки на листьях чавкают – все. Улыбаются друг другу. Едят долго. Фырчат, как кошки”»¹⁷⁰.

Игра автора с текстом проявляется в утрировании и других гоголевских приемов, например в нагромождении однородных рядов глаголов, прилагательных или существительных. Драматург выстраивает целые каскады однородных частей речи. Достаточно сравнить классический и современный тексты. У Гоголя, например: «Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучочками. Множество узелков и мешков с семенами, цветочными, огородными, арбузными, висели по стенам»¹⁷¹. Коляда не просто повторяет прием, но весело обыгрывает его. Пульхерия Ивановна вся в этих повторях. Так, она неоднократно перечисляет оздоровительные средства: «Подорожник

¹⁶⁹ Ципуштанова М. А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь» // Вестник Удмурдского университета. 2012. Вып. 4. С. 43–46.

¹⁷⁰ Коляда Н. Уйди-Уйди. Пьесы. Екатеринбург, 2000. С. 104.

¹⁷¹ Гоголь Н. В. Миргород. СПб., 2013. С. 9.

большой, полынь горькая, пустырник сердечный, родиола розовая, ромашка аптечная, ромашка безъязычковая, рябина обыкновенная, синюха голубая, смородина черная, солодка уральская, сосна обыкновенная, стальник полевой, спорынья, сушеница топяная, термопсис ланцетовидный, толокнянка обыкновенная, тимьян ползучий, тмин обыкновенный...»¹⁷²

Коляда дает перечисление терминов, обозначающих лекарственные растения, и располагает эти термины в алфавитном порядке, словно в справочнике, превращая речь героини в озвучивание номенклатурного списка. Текст начинает восприниматься уже на ином уровне: этот стилевой стык обнаруживает игру автора со словом, упоение этой игрой и задает другой ракурс восприятия произведения.

Подробный разбор взаимосвязей повести «Старосветские помещики» и пьесы «Старосветская любовь» проводит в своей статье «Н. В. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Н. Коляды» Е. Ю. Лазарева. Подчеркивая особую театральность, карнавальность, игровую природу гоголевских текстов в пьесах Коляды, она находит эти качества в богатых стилевых формах.

«В “Старосветской любви” Н. Коляда богато использует стилевые формы, традиционные для гоголевской художественной системы. На портретах в доме героев изображены серенькая кошечка, герцогиня Лавальер (фаворитка Людовика XIV, обпачканная мухами), Петр Третий, Филемона и Бавкид, архиерей, Ничипор (приказчик), девка, Гость-Гоголь, священник, дьячок, два пономаря, нищий, нищенка, дальний родственник (наследник поместья, страшный реформатор), заседатель, штабс-капитан, Войт. Портреты висят на стенах и к происходящему никакого почти отношения не имеют»¹⁷³. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна спят на перинах, настолько высоких, что «если они проснутся и сядут, то обязательно головой за потолок заденут, голову в побелке вымажут», по дому и по саду

¹⁷² Коляда Н. Уйди-Уйди. Пьесы. Екатеринбург, 2000. С. 88.

¹⁷³ Лазарева Е. Ю. Н. В. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Н. Коляды // Преподаватель XXI в. 2013. № 1. С. 352.

постоянно ходит Гость-Гоголь, рыдает и «лупит хлопушкой мух». «Бутафорские» предметы, герои, страсти наводняют мир «Старосветской любви» у Коляды.

При пристальном рассмотрении содержания научных работ, посвященных интерпретации в творчестве Н. Коляды прозаических произведений Гоголя, приходишь к выводу, что современный драматург обладает уникальным талантом воспроизведения их на сцене во всей полноте смыслов, догадок, предчувствий и предостережений, заложенных великим автором. И, что особенно важно, во многом идентифицируя себя с Гоголем и ощущая творческую преемственность, Н. Коляда в чем-то дополняет и продолжает писателя. Прежде всего это касается любви. Гоголь в конце жизни решил, что в этом мире нет никаких способов борьбы с низостью и пошлостью. Коляда же утверждает, что такой способ есть. И это – любовь. Вот почему даже самые «чернушечные» его пьесы и спектакли насквозь пронизаны этим чувством.

2.3. МХТ им. Чехова: Тишина, тоска и молчание, молчание, молчание.

Сочинение по Гоголю

Ю. В. Манн, исследуя особенности «Ревизора» Н. В. Гоголя, вывел уникальную для этого автора «формулу онемения», распространив ее на всю поэтику писателя. Манн считает, что гоголевское «онемение», или последняя минута жизни, или квазипауза, может трактоваться в перенесении на сцену в самых разных вариантах: это может быть ужас, испуг, восторг, недоумение, безысходность, неотвратимость, а может и ожидание, надежда, побуждение к диалогу и т. д.¹⁷⁴

Манн уверен, что «формула онемения» в соответствующем контексте устанавливает в произведении соотнесенность, проявляясь то в одной фразе, то в каком-либо стилистическом обороте, то в более крупных компонентах текста – в описании положения или сцены. И хотя поставивший «Старосветских помещиков» на Новой сцене МХТ имени А. П. Чехова М. Карбаускис по первому образованию – артист, судя по всему, он хорошо знаком с творчеством известных ученых-гоголеведов. Его инсценировка (а может быть, и пьеса) имеет подзаголовок «Сочинение по повести Н. В. Гоголя “Старосветские помещики”». Здесь режиссер явно травестирует собственный литературный прием, называя сценический текст школьным словом «сочинение» и как бы говоря: ни на что не претендуем, хотим, как в школе, но в современной школе, с адаптацией повести под требования школьного экзамена, почитать ее для тех, кому это будет интересно.

От Гоголя в тексте осталось несколько монологов и пять диалогов между Афанасием и Пульхерией (автор называет героев кратко и слегка фамильярно). При этом последний диалог, вернее, общий разговор – уже после похорон героини, и ведут его выдуманные персонажи – девки: Лариса, Вероника, Соня, Маша и Яна. Они говорят многозначительными присказками и пословицами. Таких у Гоголя нет. Оставшиеся пять лет жизни Афанасия гоголевским текстом не сопрово-

¹⁷⁴ См.: Манн Ю. В. Формула онемения у Гоголя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36.

ждаются. Красной нитью всей постановки становятся так называемые этюды. Этюдом начинается спектакль, этюдом заканчивается. При этом описания этюдов нет – есть только названия: видимо, содержание режиссер придумывал с артистами прямо на репетиционной площадке. Этюдов 14, по названиям примерно можно догадаться, о чем они будут поставлены: «Гуси»; «Гости»; «Снятие старушки с сундука»; «Девки за работой (туда-сюда)»; «Любовь на тарелочках»; «Комнатный мальчик бьет мух»; «Афанасий кушает»; «Ищем кошечку “Кис, кис!”»; «Мытье – битие посуды»; «Накрытые столы»; «Похороны». И дальше 4 этюда подряд: «Явдоха – новая хозяйка»; «Битие – мытье полов»; «Пять лет одиночества»; «День был тих, и солнце сияло». Читая эти обозначения, представляешь себе, как старательный пятиклассник напряженно выводит эти слова в тетради в клеточку.

Ремарок в тексте существенно меньше: шесть. Их последовательность выглядит так – «Пролог: утренняя прогулка»; «НОЧЬ» (все слово из больших букв – видимо, это главное время суток, которое определяет состояние жизни, к тому же это очень гоголевское слово – несколько произведений маркированы этим временем); «Афанасий бежит освободиться в старосветский туалет» (самая развернутая ремарка); «Последний завет»; «ПОСЛЕ ПОХОРОН» (тоже написано заглавными буквами, возможно, намек на то, что после этого настоящая-то жизнь и начнется); «Песня всем миром» (финальная ремарка, говорящая о состоянии мира и, видимо, всего сущего, когда эти «старосветские», наконец, скончались и наступила не «ночная», а «песенная» жизнь).

Вся пьеса уместилась на девяти страницах, но можно убрать необязательные пробелы, и тогда уместится на пяти.

Понятно, что режиссер в противопоставлении Дух или Буква выбрал первое, но при этом отдал предпочтение не тому Гоголю, который писал первые повести, а тому, что уже был близок к «Выбранным местам...».

Если исходить из трактовок Манна, суть этого сочинения соотносится именно с формулой онемения и окаменения. При этом с самого начала в тексте ощущается мертвая, бесперспективная жизнь. И тени восторга, подобного пушкинскому, или того, о котором писал Белинский, здесь нет и в помине.

Чтобы сыграть этот текст на сцене, потребуется не больше получаса. У Карбаускиса спектакль идет традиционные для нового века 1 час 20 минут. Основное время отведено этюдам, а также паузам, молчанию и тишине.

Критика подробно отрефлексировала первую постановку молодого режиссера. Первое, о чем написали, – следование традиции Мастера: М. Карбаускис учился у П. Фоменко. Рецензия Глеба Ситковского в «Российской газете» называется «Одна абсолютно счастливая семья» – по аналогии с незадолго до этого поставленным спектаклем П. Фоменко «Одна абсолютно счастливая деревня». В частности, рецензент пишет: «Вслед за Фоменко Карбаускис варьирует даже излюбленные учителем вертикальные мизансцены из “Одной абсолютно счастливой деревни”: шкафчик громоздится на тумбочку, тумбочка на шкафчик, старик со старухой карабкаются повыше, и вот уже нелепая пирамида застыла посреди сцены, грозя в любую минуту опасным обвалом. Так же, как и в фоменковской “Деревне”, покойники у Карбаускиса легко уживаются в одном мире с живыми. Но между учителем и учеником есть, пожалуй, серьезная мировоззренческая разница. В “Старосветских помещиках” смерть с самого начала правит этим зачарованным, сонным миром. Не мертвые глядят сверху на живых (так было у Фоменко), а живые и абсолютно счастливые Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна на правах постояльцев обитают в шатком мире, которым на самом-то деле правит Смерть. Мотив, повторяющийся у Карбаускиса в этом сезоне второй раз подряд: до этого был “Долгий рождественский обед” Уайлдера в “Табакерке”, где Смерть в виде бессловесной служанки постоянно присутствовала на сцене и время от времени уводила за руку кого-нибудь из живых»¹⁷⁵.

Еще одну параллель, важную для молодого режиссера, обнаруживает Марина Давыдова. Несмотря на то, что у Гоголя и Уайлдера трудно найти какое-то творческое сходство, критик обнаруживает общее в режиссерской трактовке этих авторов: «мхатовская премьера окутана той же тихой, безысходной грустью, что царила в спектакле по Уайлдеру. Изменился лишь антураж. Провинциальная

¹⁷⁵ Ситковский Г. Одна абсолютно счастливая семья // Российская газета. 2002. 19 января. С. 21.

Америка превратилась в малороссийскую глубинку, а бесконечно плодящиеся и размножающиеся герои “Рождественского обеда” – в бездетных Пульхерию Ивановну и Афанасия Ивановича. Никаких из ряда вон выходящих событий в обоих спектаклях не происходит. Кроме единственного и последнего – смерти»¹⁷⁶.

Алексей Филиппов в статье «Сочинение о двух влюбленных» в «Известиях», размышляя о Миндаугасе Карбаускисе и Петре Фоменко как об ученике и учителе, подчеркивает свойственные учителю ансамблевость, тонкость сценических реакций, особую душевную милоту и ироническую нежность и отмечает, что в работе литовского режиссера видно, что эта школа «привита к другому дереву». В спектакле есть «жестокость и отстраненность, метафоричность литовского театра».

Подробно описывая некоторые сцены, А. Филиппов утверждает: «Мир, где они живут, очень непрост. Миндаугас Карбаускис знает толк в метафорах. Отличить стаю гусей от стайки топчущих по дому девушек в его спектакле нелегко. Шугнувший было пернатых Афанасий Иванович и сам пройдет по горнице враскачку, крикая и отдуваясь – то ли помещик, то ли птица. Отличить одно от другого и впрямь нелегко – девка, ведущая эротическую игру с комнатным мальчиком и рассказывающая ему сказку о кошечке, убежавшей от старушки, вернувшейся и фыркнувшей на хозяйку (а хозяйка-то и ахнула: “Это смерть моя приходила!”), той самой кошечкой и кажется. Хозяйка и в самом деле умирает, а Афанасий Иванович после этого превращается в овощ – тут и начинается то, ради чего надо смотреть спектакль»¹⁷⁷.

И еще одно имя в связи с Карбаускисом упоминает критик Алена Карась в рецензии на спектакль-сочинение: Някрошюс. «Спектакль Карбаускиса – сильное художественное предложение, сухая и резкая форма, возникшая почти из единственной фразы гоголевской повести: “Жизнь этих скромных владельцев так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и не-

¹⁷⁶ Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005. С. 228.

¹⁷⁷ Филиппов А. Сочинение о двух влюбленных: [Электронный ресурс]. // Известия. 2001. 27 декабря URL: <https://iz.ru/news/256531> (дата обращения 25.05.2022).

спокойные порождения злого духа вовсе не существуют”... Именно Тишина предстает в спектакле молодого литовского режиссера как его главное содержание. В этой эксплуатации Тишины Карбаускис оказывается учеником не столько Фоменко, сколько Някрошюса – главного поэта и технолога невербального театра, сумевшего в молчании сказать о мире не меньше любых слов. Впрочем, как человек иной художественной генерации, Карбаускис осваивает Тишину со спокойствием холодного исследователя. В повести Гоголя он исследует какую-то таинственную бездну, а не умильный старосветский мирок»¹⁷⁸.

Критик так же точно, сухо и выверено пишет о спектакле, как сам Карбаускис препарирует гоголевский текст, она считает, что сочное, вкусное, радостное бытие, описанное Гоголем, режиссер увидел «точно с Луны, из бесконечно удаленной точки Вселенной», при этом его взгляд лишен какой-либо сентиментальности и умиления. Резюмируя впечатление, А. Карась отмечает: «Изысканный опус, выстроенный с формальным совершенством и концептуальной ясностью, не несет в себе никакого сострадательного чувства <...> В театре, который строит Карбаускис, чувствительность исчерпана. Есть только гоголевская тоска и – молчание, молчание, молчание»¹⁷⁹.

Если говорить об адекватности переноса гоголевского текста «помещиков» на сцену, то «сочинение» М. Карбаускиса не наследует ни Букве, ни Духу ранней повести Гоголя. Более всего, оно наследует Духу Гоголя того периода, когда он был уже разочарован в жизни, болен и смотрел на будущее России из европейского далека.

¹⁷⁸ Карась А. На пиру у старосветских помещиков // Российская газета. 2001. 27 декабря. С. 4.

¹⁷⁹ Там же. С. 4.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Мистика ранней гоголевской прозы как постдраматический текст XXI века

3.1 Мотивы прозы Н. В. Гоголя в российских пьесах рубежа XX–XXI вв. («Панночка» Н. Садур / «Вий» В. Сигарева)

Во второй половине XX–XXI веков проблема субстанциального статуса реальности, продиктованная философией симулякров, выступила в качестве одной из ключевых философских мыслей. Ирреальность реального, восприятие серьезного только через самокритику, шутку и смех способствовали востребованности шаблонных главных героев. У персонажей имеется способность ассимилировать в свою структуру опыт читателя и трансформироваться под эти нужды. Так, например, создаются ситуации, когда за молчанием персонажей стоит сильный коннотативный смысл, в стилистику древнегреческой драмы пробивается говор молодежи XXI века, а нарратив, соответствующий гоголевскому хронотопу, вдруг встречает в речи персонажей отсылку на самого Гоголя: «Ну и горазд ты, пан философ, до сказок. Вот бы в Гоголи тебе – по червонцу б за лист имел»¹⁸⁰.

Проблема драматургического освоения классических прозаических текстов постоянно анализируется в отечественной филологической науке, как уже отмечалось, на границах с театроведением и теорией искусства в самых разных аспектах. Она раскрывается как проблема инсценирования во взаимоотношении с режиссерскими системами, как отражение драматургической и постановочной креативной рецепции в диалоге с незавершенным авторским замыслом (Е. В. Абрамовских¹⁸¹), как сложная контекстуальная реинтерпретация в развора-

¹⁸⁰ Сигарев В. Вий // Урал: [электронная версия журнала]. 2015. № 11. URL: <http://uraljournal.ru/work-2015-11-1504> (дата обращения: 15.09.2021).

¹⁸¹ См.: Абрамовских Е. В. Механизмы креативной рецепции незаконченного произведения // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. 2005. № 6. С. 83–89.

чивающейся во времени цепи прочтений пьесы (О. В. Журчева¹⁸², А. Н. Зорин¹⁸³), а также как соотнесенность драматургических трактовок художественных прозаических или лиро-эпических текстов того или иного автора в контексте его литературной репутации (С. В. Денисенко¹⁸⁴). Каждый из подходов позволяет раскрыть ситуацию приращения смысла художественного текста в процессе его интерпретации в иных жанрах и формах литературы и искусства. В современной науке этот интерес проявляется все последовательней.

Проза Н. В. Гоголя, отразившая авторскую концепцию романтического двоемирия, совмещающая реальность со сказочными мирами, стирающая границы сна и яви, утвердившая абсурд как новую норму, с резкими переходами от трагического к комическому, и при этом связанная с остросоциальной темой маленького человека, реалистической миражной интригой, – становится близкой и востребованной читателем и зрителем конца XX – начала XXI века.

Трактовка прозы в драматургии опирается на достижения постановочной традиции русских классиков В. Э. Мейерхольдом: его синтетическая инсценировка «Ревизора» (1926) позволила органично вплести в единое глобальное сценическое высказывание мотивы гоголевских прозаических произведений как маркеров сквозной образности его творчества. Мейерхольд при инсценировании «Ревизора» продемонстрировал драматургический потенциал синтетического решения как метафоры всей гоголевской поэтики. Параллельно с этим мучительная работа Булгакова над сценической версией «Мертвых душ» в МХТ продемонстрировала ограниченность возможностей гоголевской прозы при переделывании в драматическую форму – чего не возникало, например, в работе Немировича-Данченко над сложнейшими романскими текстами «Воскресения» Л. Н. Толстого и «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского.

¹⁸² См.: Журчева О. В. Игры с классиком: рецепция Шекспира в новейшей русской драме // Вестн. Челябинск. гос. пед. ун-та. 2015. № 1. С. 176–183.

¹⁸³ См.: Зорин А. Н. Вариативность музыкально-драматических интерпретаций «Ревизора» Н. В. Гоголя в XXI веке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 82–95.

¹⁸⁴ См.: Денисенко С. В. Театральная рецепция и театральная репутация // Челябинский гуманитарий. 2011. № 1. С. 65–74.

Интерес к драматургической разработке прозы Гоголя для сцены стал ярко проявляться у российских драматургов на рубеже XX–XXI веков. Драматургические версии гоголевского «Вия», созданные в этот период Ниной Садур и Василием Сигаревым – крупнейшими фигурами российского постмодерна и новой драмы, – отражают новые возможности в восприятии одного из центральных гоголевских текстов о крушении эпического мировосприятия на фоне кризиса мужской идентичности.

Современные исследователи обращают все более пристальное внимание на креативную рецепцию драматургических решений гоголевской прозы как на способ раскрытия особых авторских интенций (Е. Е. Шлейникова¹⁸⁵, О. В. Трашинская¹⁸⁶), заложенных в том числе в особом ремарочно-паратекстовом пласте драматургии. При этом центральное внимание неизбежно смещается с героев на объединяющую смысловые линии фигуру комментатора, который, по мнению Л. Г. Тютеловой, оказывается «организатором коммуникативного события – события встречи сознания автора, с его позицией видения происходящего, и читателя, обладающего собственным опытом»¹⁸⁷.

Василий Сигарев поставил «Вий» в 2015 году в Театре О. Табакова по своей собственной пьесе на мотивы гоголевской повести. Эпиграфом к тексту он взял слова из справочника «Славянская мифология» Л. М. Вачурина: «Его [Вия] полагали судьей над мертвыми. Славяне некогда не могли примириться с тем, что те, кто жили незаконно, не по совести – не наказаны. Славяне полагали, что место ... беззаконников внутри земли».

«Панночку» по пьесе Нины Садур (по мотивам повести Гоголя «Вий») много раз ставили в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Вологды, Владивостока и других городов. Она в значительной мере стала для Садур прологом к ее самой известной пьесе по Гоголю – «Брат Чичиков», где лишенная взаимности любовь

¹⁸⁵ См.: Шлейникова Е. Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический ремейк // Изв. Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2007. Т. 8, № 27. С. 97–102.

¹⁸⁶ См.: Трашинская О. В. Стратегия дописывания повести Н. В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин» // Вестн. Самарск. гос. ун-та. 2011. № 1/2 (82). С. 157–161.

¹⁸⁷ Тютелова Л. Г. «Комментатор» как организатор коммуникативного события в пьесе Аси Волошиной «Шинель» // Культура и текст. 2021. № 1 (44). С. 64

Чичикова и России материализовалась на сцене в отчаянные диалоги Павла Ивановича с прекрасной незнакомкой, взятые из самых разных текстов. Такой Гоголь, в сознании которого женское начало становится олицетворением столкновения противоположностей – ангельского и демонического, оказался актуален и близок мироощущению читателя и зрителя рубежа XX–XXI веков. Живая схватка Хома и Панночки – без прямого вмешательства иных сил – в версии Садур отражает битву мужского и женского, причем гендерными качествами персонажей словно бы поменялись: очень мало решительного, мужского в Хоме, а Панночка предельно брутальна.

Сценический текст «Вия» у Садур ставит героев в положение людей, находящихся в ожидании чуда посреди бесприютного быта. Н. И. Ищук-Фадеева, анализируя «Панночку», отмечает: «Завязкой пьесы Садур становится не событие, хотя именно в первой картине появляется философ, а спор о чудесах, в который Хома Брут вписывается естественно и органично – как носитель определенной точки зрения. Спор этот важен, т. к. сразу показывает изменившийся сравнительно с гоголевским временем мир, где чудеса были так же естественны, как старинные праздники»¹⁸⁸.

На месте гоголевской концепции двоемирия и столкновения реального и сказочного миров исследовательница обнаруживает борьбу-танец Эроса и Танатоса, Любви и Смерти, мужского и женского начал. Борьбу, где нет победителей, потому что под сводами старого храма погребены оба. «Любовное томление и сексуальное влечение, запрятанное Гоголем в подтекст, в пьесе Н. Садур становится сюжетообразующим мотивом, – пишет Ищук-Фадеева. – Философ, стараясь избежать предстоящих бдений, признается в своих грехах, среди которых уже у Гоголя сладострастие было едва ли не на первом месте. <...>. “Панночка” строится по бинарному принципу: ночь-день, живые-мертвые, разум-вера, наука-чудо.

¹⁸⁸ Ищук-Фадеева Н. И. Все/всё как знак целостности в повести Н. Гоголя «Вий» и пьесе Н. Садур «Панночка» // Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений Междунар. конф. М., 2007. С. 372.

В этой логике любовь-смерть – тоже как бы оппозиция, но сюжет ее снимает, превращая в тождество»¹⁸⁹.

О. В. Семеницкая в «Наблюдениях над поэтикой пьесы “Панночка” Н. Садур» выделяет доминанты, которые, по ее мнению, наиболее характерны для творчества Гоголя. Это идеи Бога и смерти. Писатель в этот период все чаще говорит о бренности жизни и о схожести ее со сном. Герои его художественных произведений в попытках самоидентификации находятся на грани двух миров – бытия и небытия, и само бытие развивается, угрожая лишить личность привычных жизненных ориентиров¹⁹⁰.

Пьеса начинается прологом – известной детской страшилкой «В черном-черном лесу...», которая контрастирует с первыми словами пьесы: «А хорошо, ребята, на свете жить!»¹⁹¹ В ней сохранена гоголевская стилистика. Но здесь еще более обнаженный юмор, откровенная насмешка над бурсой и теми знаниями, что там дают. И – «резкая красота у вашей Панночки. Не от людей...»¹⁹².

Принцип бинарности доказательно использовал режиссер спектакля «Панночка» Вячеслав Виттих в Калининградском театре драмы в 2003 году. В качестве одного из контрапунктов спектакля он выбрал сапоги. Вот стоят они на сцене, сразу же рождая вопросы: зачем они? что символизируют? кем оставлены? Выходит из зала и поднимается на сцену бурсак-философ. Он, конечно, босой и тут же натягивает сапоги. Вновь спускается в зал, уходит. Вслед ему, будто символизируя границу, которую переступил бурсак, появляются странные зеленые существа, похожие на фигурки из компьютерных игр, и устраивают что-то вроде бесовских танцев и игрищ. Потом наступают тишина и темнота. И в луче света возникает высокая худая фигура мужчины с длинными волосами и в черной накидке. У нее длинный-предлинный нос и не то ходули, не то протезы вместо ног. Вот,

¹⁸⁹ Ищук-Фадеева Н. И. Все/всё как знак целостности в повести Н. Гоголя «Вий» и пьесе Н. Садур «Панночка» // Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений Междунар. конф. М., 2007. С. 377.

¹⁹⁰ См.: Семеницкая, О. В. Наблюдения над поэтикой пьесы «Панночка» Н. Садур // Вестн. Самарск. гос. ун-та. Гуманитарный выпуск. 2003. № 3 (29). С. 150–158.

¹⁹¹ Садур, Н. Панночка // Литмир: [электронная библиотека]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=37852&p> (дата обращения: 17.09.2021).

¹⁹² Там же.

оказывается, кто оставил Хоме сапоги. Повествовательный сюжет смыкается с размышлениями режиссера о сути гоголевского творчества. Слегка сократив пьесу Садур и вернувшись местами к изначальному гоголевскому тексту, режиссер, в первую очередь, усиливает мотив предначертанности судьбы, но отказывается от некоторой философичной назидательности, заменяя ее лирическими словесными конструкциями, ассоциирующимися с текстами «Миргорода» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Перед третьей ночью, провожая Хому Брута в церковь, дальше читать молитвы над умершей ведьмой, казаки напрочь отказываются взять его новые сапоги, хотя он настойчиво им их предлагает. И Хома оставляет сапоги на дороге. «А вот будет время, и так же будет лето стоять жаркое, вдруг пойдет человек какой-нибудь по дороге, а? Может, ему сапоги нужно? ... Так вот же они и есть! И стоят! Он всунет в них ноги, и охватит его моя жизнь и пронзит аж до самых костей! И! поймет! он! что! хороший! я! был! парень!..»¹⁹³ Хома послушно уходит в небытие, а сапоги в финале находит босой Гоголь. Звучит нежная украинская колыбельная. Гоголь надевает сапоги, забрасывает через плечо торбу, какие носили тогда философы, и тихонько садится в уголке с вязанием в руках.

У Гоголя Хома Брут проиграл в битве с Панночкой, потому что испугался. У Нины Садур ситуация меняется. Когда Брут забывается, то впускает в свою душу злость: «Пусть плачет! Пусть умрет еще раз! Раздави ей мертвую грудь, Спаситель!»¹⁹⁴ Эти слова напоминают слова Панночки (из ее «молитвы», специально сочиненной Садур). Панночка заставила Хому сражаться против зла не добром, а злом. Это ослабило его защиту, и он проиграл. В итоге Панночка прыгнула на него будто бы «обрезанная» об «заслон», демонстрируя победу.

Ощущение двойственности усиливается сценографией. На нескольких штанкетах, поднятых на разную высоту, размещены огромные панно с аппликациями: хуторской сад, стены заброшенной церкви. Задник похож на испорченный

¹⁹³ Садур, Н. Панночка // Литмир: [электронная библиотека]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=37852&p> (дата обращения: 17.09.2021).

¹⁹⁴ Там же.

иконостас: смутные очертания фигур и ликов, одни – полуразмытые, другие – четко очерченные. И все вперемешку, не понять, что чему и кто кому принадлежит.

По мнению О. В. Семеницкой, «проблематика гоголевского “Вия”, трансформируясь в пьесе Садур, выводит к вопросам философии искусства XX века...»¹⁹⁵ Человек, намерившийся предстать перед миром как уникальная личность, прежде всего должен осознать данный ему Богом талант и максимально реализовать этот дар. Соотношение добра и зла в мире напрямую зависит, какую сторону примет человек. В процессе трансформации трактовки образов героев «Вия» драматург минимизирует присущий повествованию «трагизм абсурда жизни, а проблематика и конфликт в пьесе получают экзистенциальный характер»¹⁹⁶.

В интерпретации Василия Сигарева Хома предстает в образе повесы. По ходу действия выясняется, что он с двумя товарищами-бурсаками по имени Халява и Тиберий Горобець совершили насилие, и поэтому Панночка мстит им. Пьеса начинается с момента, когда Хома спасается в городе у молодой вдовы. И в конце, уже после его смерти, раскрывается интрига, снимаются все секреты.

Рассмотрим гоголевские мотивы в трех произведениях: самого Гоголя, Садур и Сигарева (таблица 1).

Таблица 1. Доминантные мотивы «Вия» Н. В. Гоголя и их преломление в пьесах Н. Садур и В. Сигарева

Мотив	Н. В. Гоголь	Н. Садур	В. Сигарев
Мотив философствования	Как философ он потерял уникальную возможность познать, что находится «внутри земли», на-	«...ибо не можно человеку дерзать на такие тайны!»	Философии нет, Хома Брут приземленный человек, от философа – одно название

¹⁹⁵ Семеницкая О. В. Наблюдения над поэтикой пьесы «Панночка» Н. Садур // Вестн. Самарск. гос. ун-та. Гуманитарный выпуск. 2003. № 3 (29). С. 158.

¹⁹⁶ Там же. С. 158.

	чаев читать молитвы. И тем самым прервав свой удивительный полет		
Мотив сказочно-го мира, который сталкивается с реальным	В повести два мира: мир бурсы, Миргорода, и мир селения сотника, мир панночки-ведьмы	Пьеса начинается с размышления о том, что «чудес нет»	В этой пьесе Панночка становится по-настоящему потерпевшей, страшный Вий предстает в образе младенца (которого в предыдущих интерпретациях Панночка убивает сама). В мировой литературе образ младенца у женщины на руках имеет совсем другую интерпретацию – Христа. Хотя Сигарев этот образ также искажил, поместив младенца на руки старухи, а не молодой женщины. То есть здесь скорее не злой сказочный персонаж, который по своей природе творит зло, а темный дух мщения, которого порождает сам Хома Брут.
Мотив видения / увидения	Хома Брут умер от страха, потому что нарушил закон мира	Хома Брут умер из-за того, что позво-	В этой интерпретации Хома Брут потерял самообладание, крикнул Панноч-

	мертвых – не смотреть (пере- кликается с мифом «Орфей и Эвридика», когда Орфею нельзя было оглядываться, т.е. смотреть на свою усопшую жену, что- бы вывести ее из царства Аида)	лил злу побе- дить добро: вместо молитв вслед за пан- ночкой начал осыпать ее проклятиями. Здесь важно не видение, а слово, звуча- ние	ке «Прочь!», видимо, вскинув голову, и таким образом взглянул на мла- денца. Здесь важно его слышание: как он реаги- рует на то, как его подза- доривала панночка
--	---	--	---

На этом примере мы видим, как меняется со временем интерпретация истории Хома Брута, Панночки и Вия. Садур, в отличие от Сигарева и самого Гоголя, берет имя Панночки в заголовок пьесы, вкладывает ей в уста полноценные молитвы Сатане, схожие по стилистике с теми, которые произносит Хома Брут. Постепенно Панночка обретает демонические черты. А Хома Брут – это обычный средневековый семинарист, мировоззрение которого ограничивается Священным Писанием. Его единственное оружие – смекалка и вера. И в тот момент, когда он теряет веру и повторяет за Панночкой слова проклятия, он проигрывает.

В оригинальном тексте, по которому написаны пьесы, Хома Брут – начинающий философ. Он относится к жизни с долей фатализма («чему быть – тому не миновать»), и у него, как философа, при полете на ведьме-панночке была возможность узнать, что находится «внутри земли». Но в пьесе Н. Садур Хома – совершеннейший дурачок и простофиля, чье миропонимание ограничено догматическими постулатами Средних веков: «Внутри земли повидать нельзя. Тайна внутри земли. А если кто осмелится и прокопает сквозную дыру, и заглянет в са-

мое сердце земли, тот опалит свои очи до конца дней своих, ибо не можно человеку дерзать на такие тайны!»¹⁹⁷

Хома Брут Сигарева совершенно другой персонаж. Он очень приземленный человек, не задумывается о вопросах бытия. И не потому, что, как и садуровский Брут, дурачок, а потому, что его такие вопросы вообще не интересуют. В самой поздней по времени интерпретации «Вия» – у Сигарева – история Хома Брута приобретает «чернушные» черты. Панночка и Вий становятся мстителями, имеющими право на убийство, что называется, перед лицом истории. Образ Вия вовсе травестируется, он оказывается младенцем на руках у старой Мадонны, что становится своего рода пародией на пародию. По такой концепции строится спектакль, поставленный Сигаревым в Театре Табакова. Постановка вызвала бурную реакцию критиков. «Вия» отрецензировали все, не употребляя слова «философия» и «двоемирие», но имея это в виду как некий традиционный знак «новой драмы».

Александр Нечаев констатировал: «Тема насилия и расплаты за него красной нитью проходит через весь спектакль. Сигарев не задает загадки зрителю: виноват ли Хома. Для сомневающихся в середине спектакля появится призрак богослова Халявы, который утопился в Днепре оттого, что не сумел жить с осознанием совершенного преступления. Но если для зрителя степень вины Брута очевидна, то для него самого – не очень <...> он отрицает очевидное и боится признаться в содеянном самому себе. В итоге Брут <...> сражается не с чертями и ведьмами из народных сказаний – Сигреву они демонстративно неинтересны. Главный соперник Брута куда сильнее – раздирающие его внутренние демоны. Тут режиссер не стесняется женить прозу Гоголя с произведениями Достоевского и Сартра»¹⁹⁸.

««Вий» Сигарева – это другой “Вий”, не то чтобы не гоголевский, но – не только гоголевский. Сигарев, с одной стороны, нагоняет страху, и действительно у него получился местами даже очень страшный спектакль, хотя никакие гробы

¹⁹⁷ Садур Н. Панночка // Литмир: [электронная библиотека]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=37852&p> (дата обращения: 17.09.2021).

¹⁹⁸ Нечаев А. И ты, Брут! // Российская газета. 2015. 8 июня. С. 11.

над сценой или залом не летают и не пугают, как говорят дети, своим страшным пугом», – пишет Григорий Заславский¹⁹⁹. При этом Сигарев в значительной мере отказывается от мистики (той, которая по нынешним временам кажется излишне сказочной) и добавляет всей этой истории больше земного, можно сказать, актуального. В гоголевской повести в одном из эпизодов старая ведьма садилась бурсаку Хоме Бруту на плечи и заставляла таскать ее по окрестностям. В пьесе Сигарева вместо ведьмы появляется девушка. Вырвавшиеся на волю бурсаки встречают ее в пустынной степи и, в соответствии с современными представлениями о таком повороте сюжета, насилуют и избивают до полусмерти. В гоголевском тексте такого рода событие аллегорически представлено через образ скачки верхом – то колдуньи, то Хома друг на друге, – однако в конце этого неравного «поединка» мужского и женского философ, уходя, бросает взгляд на едва живую девушку: «затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух. Дорогой билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело»²⁰⁰. И сам Гоголь не сразу пришел к такой форме передачи непонятных герою эмоций – в первой редакции повести автор был более скуп в описании финала этой сцены: «Он чувствовал что-то похожее на жалость, но не захотел и минуты оставаться и скорее направил путь свой в город»²⁰¹. «Сигарев этому странному новому чувству находит понятное, то есть естественное и простое, объяснение»²⁰².

Гоголь в повести наделяет своего заглавного героя железным лицом. Хрестоматийное «Поднимите мне веки» в пьесе и спектакле Сигарева уже не так страшно, как в изначальном тексте, потому что Сигарев награждает железными лицами всех персонажей. «Были мягкими, теплыми, румяными, веселыми и еще,

¹⁹⁹ Заславский Г. Дай мне пальчик – крови напиться... // Независимая газета. 2015. 27 августа. С. 11.

²⁰⁰ Гоголь Н.В. Собр. соч. В 23 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Т. 2. Миргород. М., 2009. С. 424.

²⁰¹ Гоголь Н. В. Миргород. М. Изд-во Академии наук СССР, 1937. С. 187.

²⁰² Заславский Г. Дай мне пальчик – крови напиться... // Независимая газета. 2015. 27 августа. С. 11

Бог знает, какими, а стали железными – от нищеты и унижения, от злобных ссор, от притворства, от воровства и побоев. И у Сотника железное лицо: он всю жизнь держит свой хутор, усердных рабов, на жесткой сворке. Кто-то держит на сворке и его: уж так устроен этот мир, приход давно заброшенной церкви»²⁰³. Так сформулировала доминирующий в пьесе и спектакле мотив человека железного века Е. Дьякова.

«Мир насильника, особенно нераскаянного насильника, по Сигареву, мрачен, однообразен и непригляден. Кошмары подстерегают на каждом шагу. А единственный путь к спасению – покаяние», – размышляет о пьесе Сигарева О. Егошина²⁰⁴. У Гоголя Хома Брут, прежде чем переселиться в мир иной, будто застывает на пороге вечности с немим вопросом: нужно ли покаяние? У Сигарева на все призывы покаяться то от Белой покойницы (сигаревская вариация Панночки как страдалицы – девицы, похожей на ангела), то от покойного Халявы (тоже из бурсы), после насилия над девушкой утопившегося из-за угрызений совести, то и вообще от Сотника толстомясый и белотелый Хома и не думает о покаянии. Не хочет – и все тут. Все ждут покаяния и после могут раскаявшемуся и горилки налить, и яичко крутое на закуску выдать, и по головке погладить. Но душа у Хома пустая и сердце каменное.

В силу шаблонности, картонности главных героев в «новой драме» XXI века размывается граница не только между антагонистами и протагонистами, но и между первостепенными и второстепенными действующими лицами. Заложенный в тексте повести Гоголем мотив дегероизации персонажей, их измельчание на фоне личностей эпического масштаба прошлого (действующие лица «Вия» как антагонисты героев «Тараса Бульбы») на новом этапе жизни российской культуры постепенно приводит к зарождению нового героя промежуточного типа – среднего между антагонистом и протагонистом. Для драматургов XXI века на первый план выходит антагонистическое начало Хома Брута: оно выражается

²⁰³ Дьякова Е. Вия играет свита // Новая газета. 2015. 31 августа. С. 20.

²⁰⁴ Егошина О. Горилка – вред, а покаянье – свет [Электронный ресурс] // Новые Известия. 2015. 1 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-09-2015/226418-gorilka-vred-a-rokajane-svet> (дата обращения: 18.04.2022).

в его неготовности к диалогу мужского с женским, к сближению разных картин мира, в то время как Панночка становится его жертвой, мстительницей и вестницей неотвратимого наказания, масштаб которого Гоголь пытался воплотить в эсхатологической развязке «Ревизора». И тем самым задал смысловые ориентиры всем вступающим с ним в сценический диалог на многие века.

3.2. «Майская ночь»: драматургический потенциал текста

В одном из сентябрьских писем 1831 года, адресованном издателю А. Ф. Воейкову, А. С. Пушкин так подробно, в конкретных сюжетах, описал эффект появления в литературных кругах первых известий о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», что и сейчас сообщение воспринимается только что сошедшим с новостной ленты. Но это не просто впечатления – это, по сути, первая рецензия на цикл новых гоголевских повестей. «Сейчас прочел Вечера близ Диканьки. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился»²⁰⁵.

Несколько позже В. Г. Белинский подробнейшим образом профессионально отрецензировал и высоко оценил «Вечера...», приведем эту обширную цитату, обратив в нашем случае внимание на описание «Майской ночи». По тексту понятно, насколько критик восхищен литературным талантом Гоголя, потому что свою рецензию он пишет в стилистике, копирующей гоголевский язык, а вернее, ассоциирующей с ним. «Г-н Гоголь сделался известным своими “Вечерами на хуторе”, – писал критик. – Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя. Это была поэзия юная, свежая, благоуханная, роскошная, упоительная, как поцелуй любви... Читайте вы его “Майскую ночь”, читайте в зимний вечер, у пылающего камелька, и вы забудете о зиме с ее морозами и метелями; вам будет чудиться эта светлая, прозрачная ночь благословенного юга, полная чудес и тайн; вам будет чудиться эта юная, бледная красавица, жертва ненависти злой мачехи, это оставленное жилище с одним растворенным окном, это

²⁰⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16 т. Т. 11. М.; Л., 1940. С. 216.

пустынное озеро, на тихих водах которого играют лучи месяца, на зеленых берегах которого пляшут вереницы бесплотных красавиц...»²⁰⁶.

Эта повесть – одно из самых мистических произведений Н. В. Гоголя. Написание повести датируется автором 1829–1830 годами. С первых строк Гоголь погружает читателя в сказочный мир украинской жизни и народных преданий, где герои – красивые и сильные люди, которые преодолевают любые трудности и ради любви готовы на все. Они отважно борются со злом, облеченным в образы нечистой силы, – бесами и ведьмами, иногда ужасными, но чаще смешными.

В центре «Майской ночи» – любовь молодого парубка Левко и девушки Ганны. Отец Левко, сельский голова Евтух Макагоненко, все еще засматривается на сельских девушек и на Ганну. То есть отец и сын становятся соперниками. Разобраться в этой ситуации им помогает представительница темных сил – русалка, бывшая когда-то дочерью сотника (в повести ее зовут панночкой).

Панночка обещает сделать так, чтобы Ганна стала женой Левко. Как и положено в сказках, счастливо заканчивается история влюбленных, еще вчера не веривших, что так может случиться.

В литературе пограничность миров людей и нечистой силы, проницаемость этих миров, как правило, – источник забавных приключений. То же самое у Гоголя. Однако автор все-таки заставляет всерьез задуматься о том, что влюбленный человек не может сам устроить свою судьбу, поэтому готов решиться даже на сделку с чертом, чтобы достичь цели. Чем заканчиваются такие сделки, известно еще со времен Средневековья. Но у Гоголя, к счастью, нечистая сила не требует за свою помощь награды. Наоборот, Левко помогает утопленнице наказать злобную мачеху-ведьму.

О художественных особенностях «Вечеров» и «Майской ночи» написано большое число исследований (Г. А. Гуковский, Ю. М. Лотман, В. М. Жирмунский, Ю. В. Манн, И. А. Виноградов и др.). Подробнейшим образом описана поэтичность повести: метафоры («Звонкая песня лилась рекою...»; «Вечер... обнимал

²⁰⁶ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 301.

синее небо...»), эпитеты («Вечер, вечно задумавшийся»), риторические вопросы и восклицания («Чья ж эта хата? Чья эта дверь?»). Переплетение яви и сна, реальности и фантастического мира – тоже характерная особенность повести: Левко, Ганна, голова – реально существующие герои; ведьма, девушки-утопленницы, утопившаяся панночка – представители фантастического, потустороннего мира. При этом связанные с реальностью эпизоды полны жизненной энергии, веселости, комизма, а те, что повествуют о параллельном мире, – мрачные, беспросветные и даже страшные. Гоголь уже в название этого произведения заложил двойственность, соединив внешне несоединимое. Майская ночь – это весна, любовь, цветение и возрождение природы, веселые игры на лужайках. Утопленница – гибель, даже самоубийство, мрачная ворожба, смертельная опасность. Эта двойственность, во-первых, отражает особенности таланта самого писателя, во-вторых, держит читателя в постоянном напряжении, бросая его то в одно душевное состояние, то в другое.

Интонация повести тоже особенная: двойственная, тройственная и даже многоуровневая: возвышенный тон реалистических этюдов перемежается юмором, иронией, сатирой и даже гротеском. «Голова любил иногда прикинуться глухим, особливо если услышит то, чего не хотелось бы ему слышать. Голова терпеть не может щегольства: носит всегда свитку черного домашнего сукна, перепоясывается шерстяным цветным поясом, и никто никогда не видел его в другом костюме, включая разве только времени приезда царицы в Крым, когда на нем был синий казацкий жупан. <...> Голова вдов; но у него живет в доме свояченица, которая варит обедать и ужинать, моет лавки, белит хату, прядет ему на рубашки и заведывает всем домом. На селе поговаривают, будто она совсем ему не родственница. <...> Впрочем, может быть, к этому подало повод и то, что свояченице всегда не нравилось, если голова заходил в поле, усеянное жнищами, или к казаку, у которого была молодая дочка. Голова крив; но зато одинокий глаз его злодей и далеко может увидеть хорошенькую поселянку»²⁰⁷.

²⁰⁷ Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 1. М., 1937. С. 156.

Уже первые строки повести говорят об уникальности этого произведения как синтеза эпического и лирического: «Звонкая песня лилась рекою по улицам села ***. Было то время, когда утомленные дневными трудами и заботами парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием. И задумавшийся вечер мечтательно обнимал синее небо, превращая все в неопределенность и даль. Уже и сумерки; а песни все не утихали. <...> Козак идет по улице, бренчит рукою по струнам и подплясывает. Вот он тихо остановился перед дверью хаты, уставленной невысокими вишневыми деревьями. Чья же это хата? Чья это дверь? Немного помолчавши, заиграл он и запел: “Солнце низенько, вечер близенько, Вийди до мене, мое серденько!”»²⁰⁸

Повествовательный текст плавно переходит в поэтический, пейзаж – в подобие внутреннего монолога, прозаический авторский комментарий – в стихотворную народную песню.

Здесь же, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в частности в «Майской ночи», Гоголь практически впервые использует прием, который достигнет апогея в «Мертвых душах», – это лирическое отступление, синтез авторского повествовательного текста с обращением к читателю и внутренним, ориентированным на особое состояние монологом. Чрезвычайно поэтические тексты, эмоционально-приподнятые, иногда на грани мелодрамы, Гоголь умеет несколькими словами или интонацией превратить в настоящую литературу. «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. <...> Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чуд-

²⁰⁸ Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 1. М., 1937. С. 154.

но, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! очаровательная ночь!»²⁰⁹

В «Майской ночи» мы можем говорить и о таком качестве гоголевской прозы, как напевность, т. е. об особом ритмическом построении фразы, взятом из самой природы украинской речи, ее музыкальности и народно-поэтической стихии. «Галю! Галю! ты спишь, или не хочешь ко мне выйти? Ты боишься, верно, чтобы нас кто не увидел, или не хочешь, может быть, показать белое личико на холод! Не бойся: никого нет. Вечер тепел. Но если бы и показался кто, я прикрою тебя свиткою, обмотаю своим поясом, закрою руками тебя – и никто нас не увидит. <...> Сердце мое, рыбка моя, ожерелье! выгляни на миг»²¹⁰.

Более мрачный фольклорный прием Гоголь использует при создании образа панночки, но это тоже элементы народных мотивов. «Посмотри на лицо: она вывела румянец своими нечистыми чарами с щек моих. Погляди на белую шею мою: они не смываются! они не смываются! они ни за что не смоются, эти синие пятна от железных когтей ее. <...> а на очи мои, посмотри на очи: они не глядят от слез...»²¹¹

Для описаний природы в «Майской ночи» Гоголь тоже использует лирику, умножая ее на эпос и элементы народного творчества. «Величественно и мрачно чернел кленовый лес, стоявший лицом к месяцу. Неподвижный пруд подул свежестью на усталого пешехода и заставил его отдохнуть на берегу. Все было тихо; в глубокой чаще леса слышались только раскаты соловья. <...> Серебряный туман пал на окрестность. Запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле»²¹².

При внимательном прочтении повести, даже с учетом необычайной оригинальности ее повествовательной манеры, все же возможно обнаружить заложенную в ней возможность театральной интерпретации.

²⁰⁹ Гоголь, Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 1. М., 1937. С. 159.

²¹⁰ Там же. С. 154.

²¹¹ Там же. С. 161.

²¹² Там же. С. 160.

Двойственный смысл названия, сочетание реального и мистического пластов в содержании, подробная прописанность образов, возможность превратить повествовательные эпизоды в расширенные комментирующие ремарки (характеры героев, одежда, тип поведения, жанровые описания), а также описание мест действия (ремарки места действия), подробные пейзажные обозначения (оформительские ремарки) – все это позволяет говорить об изначальных глубинных возможностях «Майской ночи» как перспективного текста для театра. Мы обратили особое внимание на то, что каждая глава – это, по сути, действие или явление в сценическом тексте. Попробуем схематично представить, вне уже существующих такого рода трактовок, текст «Майской ночи» в форме избранных диалогов.

Действие первое. Ганна.

Ремарка места действия: Казак идет по улице, бренчит рукою по струнам и приплясывает.

Автор: Звонкая песня лилась по улицам села... и т. д.

Левко: Нет, видимо, крепко заснула моя ясноокая красавица... и т. д.

Ганна: Какой же ты нетерпеливый... уже рассердился... и т. д.

Левко: О, не дрожи, моя красная калиночка... и т. д.

Ганна: Знаешь ли, что я думаю... и т. д.

Практически весь текст первой части легко раскладывается на диалог Левко и Ганны (кроме полумистической сцены, когда после ухода Левко целая ватага парубков бросается целовать Ганну, и финальной ремарки: «*Дверь захлопнулась, и только слышно было, как с визгом задвинулся железный засов*»).

Действие второе. Голова.

В соответствии с уже заявленной формой перехода из прозы в драматургический текст действие начинается с ремарки места действия: «*Блестят при месяце толпы хат... вырезаются из мрака низкие их стены. Все тихо... только светятся узенькие окна*».

Автор: Знаете ли вы украинскую ночь?... и т. д.

Каленик: Да, гопак не так танцуется... и т. д.

Монолог Каленика может прерываться голосами прохожих и девушек, они слышны отовсюду – из-за кулис, с потолка, из зала. В них звучит упоминание о голове.

Автор: Но кто же этот голова, возбудивший такие невыгодные о себе толки и речи? и т. д.

И дальше – монолог головы о самом себе – преобразованный авторский текст в монолог от первого лица.

Голова: Кто бы из парубков не захотел быть головою!.. несмотря на то, что власть моя ограничена несколькими голосами, я всегда беру верх и почти по своей воле высылаю кого не угодно, ровнять или гладить дорогу или копать рвы... и т. д.

Финальная ремарка – промежуточная ремарка места действия: *«Пьяный Каленик не добрался еще и до середины дороги».*

Действие третье. Неожиданный соперник. Заговор.

Ремарка места действия: *«Знакомая хата с вишневыми деревьями. Левко спрятался за дерево».*

Голова: Левко? Левко еще молокосос! и т. д.

Левко (за деревом, вполголоса): Хотелось бы мне знать, какая это шельма... и т. д.

Ганна: Как тебе не стыдно!.. и т. д.

В финале – вновь полумистическая сцена с целующимися парубками и коротким монологом одного из них: «Как начнешь беситься, – чудится, будто поминášь давние годы. Любо, вольно на сердце; а душа как будто в раю. Гей, хлопцы! Гей, гуляй!..»

Отметим после этого эпизода, что это, может быть, один из первых подтекстов Гоголя, открывающих его постоянную печаль об уходящем времени, об уходящей молодости, которая одна только и способна на какие-то мгновения создавать в душе человека впечатление о его бессмертии. Гоголь очень рано, в силу разных причин, расстался с этой иллюзией. Загадка смерти занимала его в личном

плане и была одной из движущих сил творчества. Уже в «Майской ночи» это ощущается очень ясно.

Действие четвертое. Парубки гуляют.

Ремарка места действия: *«Жилище головы».*

Автор: Голова уже... давно бы заснул, но у него был в это время гость, винокур, присланный строить винокурню... и т. д.

Голова: Скоро же Вы думаете... и т. д.

Винокур: Когда Бог поможет... и т. д.

Дальше приходит Каленик, и разговоры продолжаютсЯ сначала в хате, потом, когда за окном начинают петь парубки, и на улице. В них участвуют свояченица, пришедший писарь и опять полумистическая толпа парубков – олицетворяющая ту самую незабвенную молодость, которая кажется автору гарантом бессмертия.

Действие пятое. Утопленница.

Ремарка места действия: *«Величественно и мрачно чернел кленовый лес <...> Неподвижный пруд подул свежестью, <...> в глубокой чаще леса слышались только раскаты соловья».*

Автор: Не беспокоясь ни о чем, не заботясь о разосланных погонях, виновник всей этой кутерьмы медленно подходил к старому дому и пруду... и т. д.

Левко (настроив бандуру заиграл и запел): Ой, ты месяцю... и т. д.

Панночка: Спой мне, молодой козак, какую-нибудь песню... и т. д.

Дальше разговор и игра в ворона, записка от панночки, и Левко посыпается. При этом бумажка с текстом у него в руке.

В этом эпизоде Гоголем обозначена граница между мирами живых и мертвых. Писатель верил в проницаемость таких границ, в возможность получить потустороннюю информацию, когда печальные события никто не способен до конца объяснить. Одним из важнейших факторов преодоления этих сакральных границ Гоголь считал любовь. Он благоговел перед этим чувством, называл его приход исключительно божественным провидением. В «Майской ночи» очень конкретно зафиксировано представление еще молодого писателя о любви как символе жизни.

Действие шестое. Пробуждение.

Ремарка места действия: «От пруда веял холод; над ним печально стоял ветхий дом с закрытыми ставнями».

Это действие начинается с массовой сцены. Голова с подручными пытается поймать нарушителя.

Голова: Не бойтесь! Прямо хватайте его! Чего трусили? и т. д.

Левко: Постой, батько, велено тебе отдать эту записку... и т. д.

Дальше сцена с запиской и обманом Головы. Заканчивается вариант сочиненной нами пьесы сценой возле хаты спящей Ганны, которую Левко видит через окно, и его монологом.

Левко: Спи, моя красавица. Приснись тебе все, что есть лучшего на свете... и т. д.

Автор: Через несколько минут все уже уснуло в селе, один только месяц так же блистательно и грустно... И Каленик шатался по уснувшим улицам...

Сон и явь у Гоголя в тесном взаимодействии, и порой сну он доверяет больше, чем реальности. Скорее всего, во сне приходят к нему эти фантастические сюжеты, во сне он свободен, как парубки, и прекрасен, как Левко. Во сне он может летать, бороться с ведьмой и нечистой силой и быть уверенным, что добро всегда одержит победу над злом, как это и случилось в «Майской ночи».

Естественно, такого рода текст не мог не привлечь внимания режиссеров и инсценировщиков. Повесть ставили много, по-разному: в театре, в кино, в опере, в цирке, балете на льду и вообще практически во всех жанрах, какие только есть в искусстве. Мы выбрали несколько постановок, которые характеризуют современный уровень осмысления гоголевского сюжета.

3.3. Мистические люди и реальные куклы.

Смешанные жанры инсценировок гоголевских повестей в XXI веке

Начнем с упоминания о спектакле, который в 2021 году поставил на сцене театра «Эрмитаж» Михаил Левитин. Постановка называется «Гоголь. Диканька». Нам она интересна тем, что помимо повестей из «Миргорода» в пьесу, написанную самим же Левитиным, вошла «Майская ночь, или Утопленница». Ксения Егорова свой отзыв на этот спектакль начинает с цитаты Владимира Набокова, который «терпеть не мог “Вечера на хуторе близ Диканьки” и капризно писал о них: “В его наихудших ранних произведениях, во всей этой украинской чепухе, он никудышный автор...” И дальше: “Когда я хочу, чтобы мне приснился настоящий кошмар, я представляю себе Гоголя, строчащего на малороссийском том за томом “Диканьки” и “Миргорода”: о призраках, которые бродят по берегу Днепра, водевильных евреях и лихих казаках”»²¹³.

И дальше К. Егорова проводит близкую нам мысль о театральной постановке «Вечеров», говоря, что «чтение текста можно ведь заменить зрелищем по этому тексту, и вся эта чепуха, если перевести ее в зримые образы, начнет работать совершенно по-другому»²¹⁴. Высокое и низкое, реальное и мистическое – вот она и Малороссия, родная земля для Гоголя и, как оказалось, для Михаила Левитина. «Та самая, что уже канула в лету, но ведь сохранил ее для нас на своих страницах Гоголь, да и многие участники спектакля помнят, что эта земля была когда-то такой, что украинский и русский языки звучали тут в унисон, дополняя друг друга и даря простор сердцу и душе», – завершает К. Егорова²¹⁵. Театр радикально переработал гоголевский текст, актуализировав его по смыслу, стилю и ритму. Действие разворачивается на сцене, уставленной разного размера тыквами, огромными

²¹³ Егорова К. В театре «Эрмитаж» показали спектакль «Гоголь. Диканька» [Электронный ресурс] // Смотрим. 23 мая 2021 г. URL: <https://smotrim.ru/article/2565796> (дата обращения: 3.06.2022).

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Там же.

и крошечными. Они яркие, солнечные – когда наступает день, и таинственные, загадочные – в сумраке ночи. Художник Гарри Гуммель именно так представил себе гоголевскую Малороссию. А рядом с тыквами еще бахча: арбузы, дыни, разбросанные по сцене в живописном беспорядке. Есть даже часть коня с хвостом, вернее, хвост с частью коня, потому что хвост-то весь, а от коня остался только кусок. В общем, мистика, трансценденция, философские сказки. Для усиления мистического эффекта – действие, мол, происходит на границе реального и фантастического миров – все персонажи кроме обуви имеют еще и копыта. Их загадочный цокот на протяжении всего спектакля напоминает, какому опасному искушению подвергается человек в любую минуту его жизни, особенно если речь заходит о сакральных смыслах, сопровождающих рождение, любовь, надежду и веру. Есть здесь и традиционный для гоголевских постановок прием – наличие самого Гоголя – автора – комментатора. Но у Левитина это не совсем Гоголь. В программке он обозначен: «Н В Г – бахчевод». Периодически он выходит на сцену и, всматриваясь в чудный Днепр при тихой погоде, настойчиво спрашивает: «Где мои гарбузы?» – как будто сквозь мглу времен пытается рассмотреть далеко за границами зрительного зала ту далекую и прекрасную родину, которой он посвятил множество возвышенных и нежных строк.

М. Левитин, комментируя появление спектакля, дал развернутое интервью, проясняющее резкую актуализацию произведений Гоголя не только в его театре, но в театральном пространстве вообще: «Внутренние преграды, неустроенность в душе – это следствие того, что происходит в мире, – долгая пандемия, общечеловеческое гетто, не только в масштабах страны, а шире, шире»²¹⁶.

Левитин, малороссиянин по рождению, пишет, что ему не хватает Украины: «Сегодня это что-то отдельное и даже агрессивное к нам, что крайне меня смущает. Захотелось вспомнить мою Малороссию, не сегодняшнюю, а ту, которой она была во времена моего детства. А она очень тесно связана с “Вечерами на хуторе

²¹⁶ Гоголь. Диканька [Электронный ресурс] // Эрмитаж: официальный сайт театра. URL: <https://ermistage.ru/plays/dikanka/> (дата обращения: 30.05.2022).

близ Диканьки», – нетронутая конфликтами, деньгами и войнами Украина, совсем другая страна, Украина моего детства»²¹⁷.

В финале Левитин включил в спектакль авторское отступление: «Где вы, мои дорогие? Куда вы пропали?..» Непостижимое что-то, сумасшедшее, безумное, но и глубокое для автора. Чрезвычайно интересное безумство, так хорошо пришедшее к нашему сегодняшнему двору»²¹⁸.

Малика Родина, оценивая «Майские ночи по-астрахански», пишет, что режиссер местного драматического театра Алексей Матвеев, наследуя тенденции ставить «современного Гоголя», прежде всего обратил внимание на атмосферу, на склонность нынешних зрителей к клиповому, фрагментарному восприятию визуальных произведений. Постановщикам удалось сохранить дух гоголевских произведений: «С помощью движущейся сцены действия приобретают динамичность и становятся еще более реальными и живыми. За счет арьерсцены в спектакле соединен и театр теней, что только усиливает акценты пиковых моментов»²¹⁹. Метафора Гоголя «чуден Днепр» реализована в этом спектакле почти буквально. Центральное место в декорации занимает огромная туча. «За счет света и тени она передает смену погоды и эмоции героев. Туман появляется в моменты пика и мистики, вечерний закат – в моменты нежности и любви, а звуки грозы – в моменты надвигающейся беды»²²⁰.

В качестве некоторого отступления вспомним, что театральность «Майской ночи» уже многие годы привлекает постановщиков разных визуальных жанров. Кинорежиссер Александр Роу снял фильм с одноименным названием более 70 лет назад, но до сих пор, благодаря мощной текстовой основе и талантливой интерпретации гоголевского текста, картина смотрится современно. Режиссер использовал в комплексе жанры триллера, хоррора, фэнтези – определения, тогда еще

²¹⁷ Гоголь. Диканька [Электронный ресурс] // Эрмитаж: официальный сайт театра. URL: <https://ermistage.ru/plays/dikanka/> (дата обращения: 30.05.2022).

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Родина М. Майские ночи по-астрахански, или Премьера по Гоголю [Электронный ресурс] // АстраКульт. URL: <https://astrakult.ru/majskie-nochi-po-astrahanski/15.04.2021> (дата обращения: 30.05.2022).

²²⁰ Там же.

практически не знакомые советскому зрителю, но, несомненно, заложенные в новаторских гоголевских текстах. Дальнейшее развитие этот синтез жанров получит во множестве кинофильмов и сериалов, снятых по произведениям Гоголя на рубеже веков и тысячелетий, а также в XXI веке: «Ведьма» (2006), «Счастливый конец» (2010), «Гоголь. Вий» (2018) и других.

Об универсальной театральности «Майской ночи» говорит тот факт, что ее поставили в Московском театре кукол на Спартаковской, предназначив не только зрячим, но и слепым людям (режиссер – Каролина Зерните из Литвы). В аннотации к спектаклю отмечается: «Участниками театрального действия становятся зрители, которые не имеют возможности видеть, но, благодаря тактильным и вкусовым ощущениям, пластике, запахам и звукам, создают свой воображаемый спектакль»²²¹.

Самое интересное – даже не столько сама пьеса, сколько эмоции, выражение лиц тех, кто сидит на сцене. «Спектакль начинается с того, что юных зрителей рассаживают в первых рядах на пуфиках, взрослых – сзади на стульях. Потом артисты объявляют, что сейчас приведут особых зрителей. Бережно выводят и рассаживают в подвижные кресла на сцене шестерых незрячих людей. С помощью кресел создаются дополнительные мизансцены спектакля»²²².

Зрители высоко оценили новаторский, революционный вариант интерпретации «Майской ночи» на сцене. Стихия необыкновенного действия захватила их, в своих откликах они подробно описывают, в каком виде Гоголь возникает в воображении незрячих людей. В конечном итоге обычный зритель видит перед собой не только кукол и артистов, играющих гоголевских персонажей и создающих особую, присущую только текстам Гоголя атмосферу, но и восприятие спектакля незрячими людьми, которые тоже участвуют в действии. Так возникает новая модель оценки текста великого писателя – модель восприятия.

²²¹ Спектакль «Майская ночь» в Московском театре кукол на Спартаковской [Электронный ресурс]. URL: <https://kudago.com/msk/event/spektakl-majskaya-noch/Kudago> (дата обращения: 01.06.2022).

²²² Там же.

Современные театральные постановки иногда очень трудно определить с точки зрения жанра. Смешение жанров, причудливая игра с ними – один из характерных приемов режиссуры последних десятилетий. И, как правило, в гоголевских постановках очень много музыки. И компилятивной, и специально написанной. В спектакле Михаила Левитина, например, в театре «Эрмитаж» в текст органично вплетены зонги Юлия Кима. В постановке Астраханской драмы тоже много музыки – народные украинские песни, фантасмагорические мелодии современных авторов.

Текстовая ткань «Майской ночи» сама по себе чрезвычайно музыкальна: она и песенная, и симфоническая, и оперная. Востребованность повести в современном музыкальном театре тоже чрезвычайно велика. В связи с этим не можем не обратиться к одной весьма серьезно отрефлексированной постановке – опере «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова по повести Гоголя в Московском театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (режиссер Александр Титель, сценограф Владимир Арефьев).

Критик Екатерина Бирюкова в «Коммерсанте» от 29 февраля 2008 года назвала статью «Майдан несерьезности», подчеркивая тем самым безусловную актуализацию гоголевского текста и ассоциированность его с недавними общественно-политическими событиями. И хоть автор публикации предостерегает от такого рода аллюзий, сам спектакль, пусть в комической, травестийной форме, тем не менее говорит об этом. «Начинается все с того, что публику убеждают отключить мобильные телефоны не только на русском и английском, но и украинском языках. Затем под длинную увертюру, калейдоскопичность которой оказывается очень кстати, на экране размером в зеркало сцены показывают душевный клип, смонтированный из кадров благополучия сталинской эпохи. С полями, хлебами, коровьим выменем и театральным представлением какой-то классики с рюшечками для сытого народа. Затем занавес открывается, и картинно рассаженные дивчины в венках некоторое время слушают кваканье лягушек»²²³.

²²³ Бирюкова Е. Майдан несерьезности // Коммерсант. 2008. 29 февраля : [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/858136?ThemeID=871689>.

Марина Гайкович в газете «Культура», в рецензии, озаглавленной «Украинский Орфей», определяет жанр постановки как лирико-мистическую драму, но с хорошим концом. При этом отмечает органичность превращения гоголевских персонажей в современных селебрити и образцы общественного мнения: свояченица похожа на Юлию Тимошенко, среди колядующих затесался бюрократ с красной папкой под мышкой, а грудь головы плотно увешана рядами орденов и медалей.

Описывая спектакль, рецензент выявляет заложенные Гоголем подтексты, которые в XXI веке порастают не только травестийно-комическими эффектами, но и важными общественными смыслами: «Действие оперы разворачивается на болоте. В камышах устраивают игривую потасовку... (удои повысились!) селянки, здесь же и условный дом Ганны, куда можно пробраться только бродом»²²⁴.

Дмитрий Морозов, рецензент газеты «Ведомости» от 28 февраля 2008 года, в статье «Майская ночь на острове любви» пишет об усилении постановщиками той части гоголевской пьесы, где речь идет исключительно о любви, и отмечает умение режиссера перевести текст XIX века на рельсы современности. «Но открылся занавес, и оказалось, что имеется в виду отнюдь не “совок”, а нынешняя, “незалежная” Украина. <...> На Левко, к примеру, надеты традиционные шаровары, а сверху – черная футболка, Ганна щеголяет в мини-юбке <...> Свояченица же – просто вылитая Юлия Тимошенко»²²⁵.

Короткая рецензия Петра Поспелова в газете «Газета» от 13 марта 2008 года озаглавлена кратко и насмешливо: «Дуля и цибуля» – и упрекает постановщиков в «пресности», явно не свойственной ни Римскому-Корсакову, ни тем более Гоголю. Но, описывая спектакль, тоже обращает внимание на неограниченные возможности для интерпретации в тексте «Майской ночи». «По счастью, авторы спектакля остались верны сюжету оперы Римского-Корсакова, так же как сам он в точности последовал повести Гоголя»²²⁶.

²²⁴ Гайкович М. Украинский Орфей // Независимая газета. 2008. 29 марта. С. 11.

²²⁵ Морозов Д. Майская ночь на острове любви // Культура. 2008. 6 марта. С. 1.

²²⁶ Поспелов П. Дуля и цибуля // Ведомости. 2008. 29 февраля : [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2007/2007_stdn_may.htm (дата обращения 26.05.2022).

В «Шоу ночных утопленников» Ярослав Седов, не соглашаясь с режиссурой и определяя некоторые интересные находки как «необязательное дополнение к отсутствующей основе спектакля», передает собственную эмоциональную оценку и повести Гоголя, и музыки Римского-Корсакова. Читая гоголевские строки вместе с юной пианисткой Надеждой Пургольд, молодой морской офицер и композитор Николай Римский-Корсаков так расчувствовался, что сделал наконец Надежде Николаевне предложение. И она согласилась. С условием, что на сюжет «Майской ночи» жених напишет оперу. Между замыслом и началом работы прошло несколько лет, но сама опера была написана быстро и в 1880 году успешно поставлена на сцене Мариинского театра. «А в середине XX века стала всенародно любимой благодаря Сергею Лемешеву, одному из лучших исполнителей партии хлопца Левко, влюбленного в красавицу Ганну, на которую положил глаз местный Голова. В музыке Римского-Корсакова есть все: и “серебряный свет”, и “океан благоуханий”, и яркие контрасты комических жанровых сцен с лирическими и фантастическими, а главное – предельная ясность и выразительность художественного высказывания»²²⁷.

Обратившись к анализу оперных постановок, мы тем самым очертили круг поисков современных режиссеров и в драматическом театре, все чаще использующих в своих спектаклях достижения и оперы, и балета, и пантомимы, и цирка. В этом смысле, на наш взгляд, стоит рассмотреть современные киноверсии гоголевской прозы, а также постановки «Майской ночи» в Саратовском театре юного зрителя (режиссер Роман Феодори) и в Центре имени Мейерхольда (режиссер Владимир Панков).

²²⁷ Седов, Я. Шоу ночных утопленников // Газета. 2008. 13 марта.

3.4. «Майская ночь»: слово Гоголя внутри эстетики перформативности

Главный режиссер Красноярского ТЮЗа и лауреат Золотой маски Роман Феодори поставил «Майскую ночь» в Саратове в 2016 году. Это было его первое обращение к Гоголю, которое спустя несколько лет, в 2021 году, вылилось в арthaусное визуальное представление «Гоголь. Экспонаты», где режиссером был постоянный соавтор Феодори, художник Даниил Ахмедов, а Роман Феодори стал художественным руководителем постановки.

В одном из интервью 2016 года Даниил Ахмедов размышляет о достаточно новом для российского направления – пластическом театре: «На моем первом или втором курсе проходил Чеховский фестиваль в Москве. И мы, естественно, скупали билеты – самые дешевые, я помню, были по 500 рублей, где-нибудь на балконе, на галерке – и смотрели все эти спектакли. И тогда я все понял... Открыл для себя Лепажу, Жантти, Джеймса Тьерре, многих других. Сильно впечатлился. Но долгое время боялся даже идти в эту сторону, потому что визуальный театр, который я увидел на Чеховском, казался мне чем-то недостижимым, невозможным в России. Такое можно увидеть только на фестивале»²²⁸.

Гоголевские тексты, в связи с их яркой описательностью, насыщенностью живописными эпизодами, располагают к созданию пьес, а потом и спектаклей в жанре пластического театра. Спектакль Н. Коляды по повести «Старосветские помещики», о котором мы уже говорили, использует именно такой тип работы с текстом инсценировки. Но в связи с интервью Д. Ахмедова хотелось бы вспомнить, что элементы пластического театра русские режиссеры пропагандировали и использовали еще в начале XX века. Биомеханика была обязательной для актеров В. Э. Мейерхольда, пластику изучали в МХТ по указанию К. С. Станиславского и в Камерном театре Е. В. Вахтангова, а Н. В. Демидов убеждал Станиславского

²²⁸ Цит. по: Бухарина Ю. Против законов гравитации [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2016. № 3 (85). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/85/art-85/protiv-zakonov-gravitacii/> (дата обращения: 18.04.2022).

в необходимости практики артистами йоги в рамках разрабатываемого метода. Можно сказать, что в XXI веке состоялось некое возвращение ко многим принципам театрального действия на российской сцене.

Инсценировку «Майской ночи» для Саратовского ТЮЗа Роман Феодори написал сам. Его яркое, почти карнавальное действо по мотивам гоголевской прозы получило гораздо более широкую оценку в зрительских интернет-откликах, нежели в профессиональной критике. Так, некая «Леди Нила» в своем отзыве отмечает: «Я хочу признаться, что не особо хорошо знакома с творчеством Гоголя. Не помню его произведений даже из школьной программы. Как-то они мимо меня прошли. Каюсь, стыдно. Зато честно. Но кое-что я все же слышала о “Вие”, да и о других произведениях в общих чертах. Так вот спектакль “Майская ночь” – это непосредственно история по одноименной книге, но в нее так же включены небольшие фрагменты и герои из других произведений. Звучит изначально как-то странно и даже неуместно. Но все в целом гармонирует между собой. И на меня это не произвело негативного эффекта, а вот моей тете этот момент как раз и не очень понравился. Но о вкусах не спорят. Буквально в первые минуты началось феерическое шоу. Думаю, наш Саратов еще такого не видел. <...> Черт, полулежа на месяце, “проплыл” по “небу”, какие-то персонажи появлялись прямо из сцены и так же в “пол” уходили, летала панночка в гробу, “летали” так же и другие персонажи, все эти герои очень красиво танцевали, ходили, бегали»²²⁹.

Спектакль производит сильное впечатление, могу подтвердить это своими зрительскими ощущениями. Постановщик определил его жанрово как «Феерия по произведениям Н. В. Гоголя» – возможно, не только потому, что подобно многим крупным режиссерам, которые впервые брались за инсценирование гоголевских текстов, хотел сразу же предъявить на сцене все основные мотивы творчества Гоголя, а потому еще, что осознает: не читали зрители произведений Николая Васильевича и Театру предстоит убедить их, что это надо сделать. Перед началом

²²⁹ Черт на месяце сидит, казаки гуляют, да и панночка в гробу тут же пролетает! Спектакль «Майская ночь» – ТЮЗ (Россия, Саратов): [Электронный ресурс]. URL: https://otzovik.com/review_5642587.html (дата обращения: 2.06.2022).

основного действия, в виде пролога, на авансцене пролетают, пробегают, проплывают самые знаковые персонажи произведений Гоголя. Как напоминание, как предложение включиться в контекст, как эмоциональный удар, заставляя зрителя отрешиться от привычного, реального мира и погрузиться в мир фантазий. Здесь Р. Феодори использует прием «карнавальности», характерный для Гоголя и отмеченный Ю. В. Манном как один из смыслообразующих для писателя. Но такой способ приобщения к разговору не всякий способен оценить. Светлана Дергачева в публикации «Волшебное зелье по-гоголевски. Сварено в ТЮЗе» подробно описывает именно пролог и дает ему безрадостную оценку. Спектакль, безусловно, достоин подробного разбора театральными критиками, но, учитывая дефицит профессионалов в этой области, приходится довольствоваться довольно общими оценками: «И вот в “Майской ночи”, которой, казалось бы, не занимать волшебства (тут и истории про панночку и ведьму, и чудом взявшаяся записка), появляется Черт (браво Алексею Кривеге!), который манипулирует всеми героями без разбору, а за ним и кузнец Вакула из “Ночи перед Рождеством”, и ведьма из “Вия”...»²³⁰

О том, что постановка Феодори вызвала интерес профессионалов, можно судить по тому факту, что летом 2020 года «Майская ночь» Саратовского ТЮЗа была приглашена на Второй международный онлайн-фестиваль «Лучше, чем мы / Better than us». Судя по информации, опубликованной на сайте информационного агентства «Регион64», постановку ТЮЗа «Майская ночь» по произведениям Николая Гоголя «в конце июня посмотрели онлайн с английскими субтитрами и обсудили в режиме видеоконференции театралы со всего мира. Участниками дискуссий, которые проходили на английском языке, стали зрители из Великобритании, США, России, Италии, Сербии и Германии. Незнакомые с творчеством русского классика иностранцы оказались не вполне готовы к встрече с мистическим и порой жестоким миром произведений Гоголя. Одной из самых частых ремарок

²³⁰ Дергачева С. Волшебное зелье по-гоголевски. Сварено в ТЮЗе [Электронный ресурс] // Твой Саратов. 2016. 12 декабря. URL: <https://tvoysaratov.ru/teatryi/tyuz/volshebnoe-zele-po-gogolevski-svareno-v-tyuze.html> (дата обращения: 18.04.2022).

в их выступлениях стало сожаление о том, что постановку приходится смотреть онлайн, а не погружаться в ее атмосферу в зрительном зале»²³¹.

Совершенно очевидно, что Феодори апеллировал к элементам эстетики Роберта Уилсона: его спектакль подобного рода «Сказки Пушкина», построенный по принципу «монтажа аттракционов» без учета существования актеров по принципам психологического театра, много лет с огромным успехом идет в Театре Наций в Москве.

Алексей Поленов в статье «Яркий элемент театрального пространства», можно сказать, подводит итог разговорам об этом спектакле: «На самом деле “Майская ночь” близка и понятна зрителю, она не часть элитарной театральной системы – и в этом ее прелесть. Ее просто нужно смотреть и наслаждаться. Пять рассказов переплетаются в один сюжет о вечном: о страхах, любви, дружбе – и все на доступном языке. И герои действия понятны и просты»²³².

Вопрос Гоголь – Негоголь как всегда остается на повестке дня. Рецензент уверен: «Все в духе Гоголя. Даже тонкая политическая ирония про “Наш Крым” вполне в стилистике украинского писателя – притом, что спектакль ни в коей мере не провокационный, и даже наоборот, по-славянски добродушный, соответствующий идеи единства русского и украинского народов»²³³.

Интерес к творчеству Роберта Уилсона появился в России в конце прошлого века. Театральная олимпиада в Москве стала площадкой, где были представлены все уникальные и актуальные достижения мирового театра. Валерий Золотухин в статье «Роберт Уилсон: составляющие творческого метода» как бы препарировал его спектакли, доказывая, что обвинения в «холодности» – лишь от неумения вчитываться и считывать смыслы пьес и постановок знаменитого американца. Первой составляющей уилсоновской театральной постановки Золотухин называет темп,

²³¹ «Саратовского» Гоголя обсуждали театралы со всего мира : [Электронный ресурс] // Region64. 5 июля 2020. URL: <https://sarnovosti.ru/news/saratovskogo-gogolya-obsuzhdali-teatraly-so-vsego-mira/> (дата обращения: 18.04.2022).

²³² Поленов А. Яркий элемент театрального пространства [Электронный ресурс] // Культура 64. 2012. 11 декабря. URL: <https://kultura64.ru/yarkiy-element-teatralnogo-prostranstva-retsenziya-na-spektakl-feeriyu-mayskaya-noch/> (дата обращения: 18.05.2022).

²³³ Там же.

который у американца чрезвычайно замедлен. «Идея работать со временем, как материалом, который можно растягивать (или, например, сжимать) стала одной из краеугольных»²³⁴. Второй прием – жесты, третий – грим, четвертый – партнеры, дальше – особое творческое пространство, свет и т. д. «В конечном итоге Уилсон противопоставил театру как инструменту приобретения духовного опыта свою идею перформативного, насквозь искусственного, рукотворного сценического мира»²³⁵.

Р. Феодори в саратовской «Майской ночи» использовал метод Уилсона в создании сценического пространства, в работе с актерами, в использовании грима и жеста и т. д. Из гоголевского текста он взял те эпизоды, которые укладывались в эту эстетику, но время не растягивал, а наоборот, сжимал. Действие получилось ярким, динамичным, эмоциональным. Левко и Ганна постоянно оказывались в гуще событий, искусно нагримированные персонажи изображали нечистую силу и летали вдоль сцены. Художественно-эстетическое высказывание представлено в самых ярких формах. Но из смыслов можно выделить лишь самые общие: бойтесь потусторонних сил, ибо они умеют завораживать и мстить; любовь пробьется даже через мистические препятствия; даже самые некрасивые, но живые люди прекраснее самых дорогих кукол. Элементы театра переживания, которые могли бы быть здесь использованы, режиссером полностью устранены.

²³⁴ Золотухин В. Роберт Уилсон: составляющие творческого метода // Искусство. 2012. № 1. С. 124.

²³⁵ Там же. С. 127.

3.5. Саундрама Владимира Панкова: шепоты и скрежет «Майской ночи»

Одним из самых ярких театральных событий в период подготовки к 200-летию Н. В. Гоголя стала осуществленная в 2007 году режиссером Владимиром Панковым постановка «Майской ночи» на сцене Центра драматургии и режиссуры в соавторстве с его же театром SoundDrama.

Ю. М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» начинает разговор о превращении прозы в драматургический текст с утверждения, что «переключение в другой жанр изменяет “площадку” художественного пространства»²³⁶ не только в смысле изменения локации, но и в иных смыслах. В качестве повода для размышления ученый приводит цитату из «Театрального романа» М. А. Булгакова, где демонстрируется переход от прозаического типа мышления в драматический: «...Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!»²³⁷

Дальше обратим внимание на продолжение цитаты, где для предстоящего нам анализа спектакля В. Панкова важно слово «зазвучала»: «С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. ... Вон бежит, задыхаясь, человечек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь»²³⁸.

²³⁶ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1993. С. 413.

²³⁷ Булгаков М. Избр. проза. М., 1966. С. 538–539.

²³⁸ Там же. С. 539

Далее Ю. М. Лотман пишет: «То, что мы называем языком художественного произведения, на самом деле представляет собой совокупность языков... Художественный текст представляет собой как бы хор, одновременно говорящий на многих языках. Отношения между ними могут быть различными: какой-либо один может занимать доминантное положение, навязывая свою систему моделирования совсем другим. Однако языки могут и различаться или даже взаимопроверять друг друга, образуя контрапунктное построение»²³⁹.

Владимир Панков представил текст «Майской ночи» именно в виде хора, сопровождаемого игрой на струнных инструментах, одновременно говорящего на многих языках. Жанр был обозначен как SoundDrama. Точно так же называется театральная студия, которой руководит В. Панков. Он сам придумал этот жанр, уловив, прежде всего, молодежные приоритеты в современных аудиовизуальных искусствах. Саундрама, по В. Панкову, – это постановка, в которой звук, музыка и песня становятся инструментами драматического спектакля.

Театральный критик Кристина Матвиенко, посмотрев спектакль В. Панкова, говорит о «невероятной актуальности этно-прошлого: казалось, что этнические инструменты, мотивы и сюжеты живут с нами сегодня, понятны современному человеку и привязывают нас к своим корням...»²⁴⁰

Другая составляющая этого жанра – российская «новая драма», особенности которой В. Панков органично соединил с этно-классическими мотивами.

Музыкальный критик Андрей Смирницкий, в свою очередь, заявляет, что Панков и его артисты-музыканты могут все: «от крупной формы до поп-песни и от проникновенной киномузыки до стилизации под самый что ни на есть шансон, городской романс и блатную песню. <...> Но основной корень, из которого растет Панков и его музыканты, – фолк и этно-музыка. Причем в самом непричесанном, неадаптированном и неприглаженном виде – многие музыканты, артисты и со-

²³⁹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1993. С. 428.

²⁴⁰ Матвиенко К., Смирницкий, А. Что такое саундрама? [Электронный ресурс] // Театр All. URL: <https://www.teatrall.ru/post/2209-chto-takoe-saundrama/> (дата обращения: 18.05.2022).

трудники Саундрамы, сами ездили в фолк-экспедиции, собирали аутентичные песни и сказки»²⁴¹.

Спустя несколько лет В. Панков поставил спектакль «Гоголь. Вечера», состоящий из четырех частей, – «с сильным украинским этнокультурным компонентом»²⁴². Первая часть «Майской ночи» подробно была отрефлексирована группой известных критиков.

Алла Шендерова в публикации «Звукоподражание Гоголю» отмечает логичность появления спектакля по Гоголю в панковском коллективе: «Актеры, музыканты и художники его SounDрамы способны расслышать музыкальный ритм в любом тексте, будь то проза или стихи, чтобы взорвать необычным звучанием любое пространство. Неудивительно, что давняя страсть господина Панкова к фольклору, без мотивов которого не обходится ни одна его постановка, привела его к гоголевским “Вечерам на хуторе близ Диканьки”. Гоголевский сюжет рассказывается близко к тексту (автор либретто Ирина Лычагина). Лубочные сцены веселья хуторян. Звуковая партитура провоцирует почти нестерпимый ужас»²⁴³.

Незадолго до премьеры В. Панков рассказал, что собирается поставить по повестям Гоголя четыре спектакля, каждый из которых будет соответствовать определенному времени года. Первая часть, которую режиссер связал с весной, – «Майская ночь».

Критик Дина Годер в публикации «Гоголь-концерт» так описывает спектакль: «Действие начинается с шумного мужского застолья и хохота с невнятной болтовней кучки женщин в белых, вышитых красным крестиком костюмах, потом перетекает в общее пение и неясные разговоры, вновь пропадающие в нервном электронном гуле, то шелестящей, то грохочущей перкуссии, гудении контрабаса. Сюжет про чернобрового парубка Левко (Павел Акимкин) и белолицую Ганну (Ольга Бергер) возникает из этого шума и им же становится...Что ни скажет

²⁴¹ Матвиенко К., Смирницкий, А. Что такое саундрама? [Электронный ресурс] // Театр All. URL: <https://www.teatrall.ru/post/2209-chto-takoe-saundrama/> (дата обращения: 18.05.2022).

²⁴² Там же.

²⁴³ Шендерова, А. Звукоподражание Гоголю // Время новостей. 2007. 12 сентября : [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/803434> (дата обращения 18.05.2022).

мальчишески трогательный герой своей красотке, что ни ответит она ему, тут же размножается эхом, повторенным на разные лады еще тремя парами персонажей, и снова переходит в пение-гудение, набирающее громкость волнами – от тихого бормотания до истошного крика, усиленного многочисленными микрофонами. Гоголевский текст Панков превращает в глоссоластию, в шум, в музыку, организуя его не по смыслу, а по ритму и звуковысотным свойствам. Таким образом, представление, в котором среди фольклора иногда взбухают то настоящие оперные эпизоды со стройными хорами и ариями-речитативами, то нечто напоминающее джазовый джем, то рок-заходы, вбирает в себя микрофрагменты всплывающего сюжета с игрищами и плясками и превращается в густую единую музыкальную среду»²⁴⁴.

Олег Зинцов, поддерживая ироничность оценки Д. Годер, назвал публикацию «И у нас на хуторе синтезатор есть», подчеркнув, что на этом спектакле перед началом не просят выключать мобильные телефоны. Видимо, потому что звук даже нескольких не будет слышен на фоне музыкально-шумовой партитуры спектакля. Продолжая иронизировать, О. Зинцов, в общем, говорит о неудавшейся попытке адаптации «Майской ночи» к жанру саунддрамы: «Теоретически у спектакля Владимира Панкова и его студии SoundDrama есть сюжет – повесть Гоголя “Майская ночь, или Утопленница”. Но на сцене такой синтез искусств, что следить за развитием событий как-то недосуг. <...> Налево поглядишь – мужики стучат кружками по столу, направо покосишься – девки шушукаются и дружно прыскают в подол нарочито театральным “Ха-ха-ха!”. А стоит зазеваться – чу! – на сцене уж дают не то гопака, не то синтез народного танца с современной хореографией. Словом, куда ни плюнь, сплошная новация»²⁴⁵.

Конечно, новациям во все времена трудно пробиваться на сцену. Для этого нужны не только усилия новатора (режиссера, художника, артиста), но и соответствующие вызовы времени. «Громка украинская ночь», – перефразирует Глеб

²⁴⁴ Годер, Д. Гоголь-концерт // Время новостей. 2007. 12 сентября.

²⁴⁵ Зинцов, О. И у нас на хуторе синтезатор есть // Ведомости. 2007. 12 сентября : [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2007/2007_sound_gogol.htm (дата обращения 18.05.2022).

Ситковский гоголевскую фразу и дальше приводит доказательства несоответствия режиссуры авторской интонации: «В новом спектакле Владимира Панкова от Гоголя и вовсе остались одни рожки да ножки – слов за громкой музыкой уже почти не разобрать. С саундом все в порядке, но фамилия автора “Вечеров на хуторе близ Диканьки” кажется теперь просто удачным звукосочетанием – то ли Гоголь, то ли Моголь, неважно»²⁴⁶.

Критик Алена Карась более благосклонно отнеслась к постановке В. Панкова, найдя в ней и музыкальные, и сюжетные аналоги гоголевской повести: волшебная майская ночь полна тайн, страсти, ужаса и боли; сонный рассказ Левко о Панночке сопровождается звуками, стонами, ворожбой, смертью и кровной мстью; Левко собирает казаков, чтобы в диком карнавале насмерть закружить панночкиного насильника. «Кружат парубки в женских обличьях, и музыка Римского-Корсакова сливается с дикими ритмами гопака, а сам гопак превращается в то, чем он, собственно, и является – изощренное и виртуозное боевое искусство. Только что певший немыслимым мальчишеским дискантом Левко (Павел Акимкин) превращается в одержимого воина, кружащего в диком гопаке точно заправский репер городских окраин, и неожиданно открывается смысл новой саунд-драмы Владимира Панкова. Оказывается, в этой дикой украинской сказке, в ритмах гопака и гоголевской прозы ему интересны те же древние, вакхические импульсы, что до сих пор, сквозь толщу веков, пронизывают юную жизнь городов»²⁴⁷.

Наталия Каминская в газете «Культура» от 20 сентября 2007 года называет рецензию «Гром с музыкой» и с первых строк убеждает, что выбранная для постановки гоголевская повесть более других подходит для спектакля В. Панкова. «В “Майской ночи” с ее сонной жарой полудня и волшебной прохладой сумерек, с наивом обитателей Диканьки, подогретым горилкой, с географической близостью к территории ведьм и упырей, с полуязыческими привычками озоровать по

²⁴⁶ Ситковский Г. Громка украинская ночь // Газета. 2007. 14 сентября.

²⁴⁷ Карась А. Вестсайдская история по Гоголю // Российская газета. 2007. 13 сентября. С. 9.

дворам и хатам содержится целый кладезь необычных звуков и интонаций. <...> Чуткие к малейшим колебаниям звука саундрамовцы замечательно меняют интонации: вот только что журчала бытовая малороссийская мелодия речи, как вдруг – взвинчен регистр, и визжит исступленное ведьминское сопрано, и скатывается диалог в бред, в страшный сон и помешательство. Нас не пугают, но иногда страшно, как и должно быть от подобных историй на ночь»²⁴⁸.

Григорий Заславский прочитывает спектакль как адекватное следование Гоголю на сцене. В подробностях объяснив, что такое, с его точки зрения, саундрама, он говорит об органичности поисков Владимира Панкова в этом направлении, приводя в пример его предыдущие спектакли и анализируя их музыкальную основу. То же самое делает он и с постановкой «Гоголь. Вечера». «Гоголь, вдруг понимаешь, сидя в зале на премьере “Вечеров”, – самый подходящий для этой самой саунд-драмы автор: у него и мистическая тишина, и пугливое вслушивание в звуки ночи, и разгул дневной, полнокровной жизни, так что даже странно, что Панков так не сразу столкнулся с ним – в смысле с Гоголем – нос к носу. Гоголь, кажется, поддался, пошел на встречу и даже обнаружил взаимопонимание»²⁴⁹.

Театральный критик Саша Денисова восхищена и спектаклем Панкова, и самим Панковым. Ее рецензия в журнале «Огонек» называется «Гоголь с музыкой» и имеет подзаголовок «Для саундрамовцев Гоголь – не лубок, а Шекспир». Разбирая постановку со столь значительной высоты, она доказывает, что «когда Левко... узнает о тайных притязаниях на его невесту, у страстей на фоне украинской ночи появляется гамлетовский оттенок»; «кульминация спектакля – когда сын узнает “за отца”. Он, слабо сказать, взволнован – в этот момент он становится украинским Гамлетом, принимая решение о мести и созывая друзей-парубков для коллективной расправы над отцом»²⁵⁰.

Ансамблевость критик называет уникальным методом работы в спектакле и в этом театре. «Тем более что у Гоголя все соседствует – и земное, колоритное, и

²⁴⁸ Каминская Н. Гром с музыкой // Культура. 2007. 20 сентября. С. 11.

²⁴⁹ Заславский Г. Долби-сурраунд драма // Независимая газета. 2007. 13 сентября. С. 11.

²⁵⁰ Денисова С. Гоголь с музыкой // Огонек. 2007. 9 сентября. С. 15.

бледное, потустороннее. Все реально. Утопленница помогает влюбленным. Свояченица чертом оборачивается. Об этих контрастах – от смешного до жуткого – и речь в спектакле. Сельский голова довольно комичен, а в спектакле он вдруг, в порядке импровизации, приобретает страшные черты: когда, покуривая люльку, спрашивает с кавказской неторопливостью: “Товарищ винокур, а когда вы соби-
раетесь поставить свою винокурню?”»²⁵¹

В качестве одного из аргументов в пользу спектакля Саша Денисова приводит высказывания самого Владимира Панкова. Ими мы и закончим перечень формулировок о гоголевском сценическом метатексте – по поводу рок-драматической «Майской ночи»:

«Это и будет страшная месть парубков. Все ведь очень серьезно. Только кажется, что Гоголь – это лубок, этнография. Такой подход оскомину набил. Мы только усиливаем, переводим в современный формат вещи, которые в XIX веке тоже выглядели серьезными. Ну представьте: молодой парень, по сути пацан, узнает о предательстве отца, о его подлинной натуре. Страшная вещь даже для казака, даже для героя. Он же не может пойти против отца, рассказать кому-то, опозорив тем самым род. Поэтому его месть тайная, она серьезно продумана. И еще, нужно помнить, что Гоголь в “Майской ночи” очень молод, он мир открывает и только еще примеривается к основным вопросам, которые будут занимать его всю жизнь: где ад и где рай? Что такое земная любовь, что такое секс – от бога это или от черта? И голову мы делаем таким чертом, одержимым... Не знаю, можно ли называть наш спектакль пением? Сам текст Гоголя, при всей певучести речи, похож на плач, заговор, молебен, псалом. – Тут Панков достает увесистый том и начинает распевать речитативом, как сельской дьячок, водя пальцем по строкам. Впечатляет. По ритмике – натуральный псалом. – Вот в этом Гоголь – и в магии, и в религии, в сочетании мистического и языческого, мы пытались все эти жанры совместить – и частушки, и веснянки, и псалмы, и плачи... Я такую жизнь наблюдаю – с волшебством и страстями – что в деревнях, что в Москве. Для меня Гоголь – это жизнь. Мистика – тоже жизнь. Конечно, с Николаем Васильевичем ди-

²⁵¹ Там же. С. 15.

кая мистика происходит. Только пролог начали читать, к примеру, страшный ветер поднялся, настежь открыл все окна в театре...»²⁵².

²⁵² Денисова С. Гоголь с музыкой // Огонек. 2007. 9 сентября. С. 15.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтика Н. В. Гоголя, органически связанная с миром театра, демонстрирует мощный интерпретационный потенциал на рубеже XX–XXI вв. Процесс создания пьес и инсценировок на основе гоголевской прозы – интенсивный процесс, охватывающий как высокобюджетные топовые национальные театры, так и небольшие коммерческие труппы энтузиастов. Инсценировки прозы Гоголя дают определенную свободу драматургу, так как гоголевская поэтика на сцене способна сочетать элементы реального и фантастического – «нефантастической фантастики» (Ю.В. Манн).

В работе были проанализированы исследовательские подходы к проблеме инсценирования в контексте отношений самого Н. В. Гоголя к прижизненным инсценировкам его пьес и воздействию законов сцены на бытование в общественном сознании его прозаических текстов. Разнонаправленный процесс интерпретации/реинтерпретации дает возможность современным авторам и режиссерам при создании сценического текста раскрывать глубинные смыслы гоголевских произведений. В этом направлении существуют два пути – попытка слияния с миром автора и столкновение гоголевского карнавала и современной эстетикой перформативности, существующей по законам постдрамы с элементами биомеханики как формы реализации артиста на сцене. Рассмотрены разные уровни наррации и повествовательных инстанций, определяющих формы трансляции драматического события.

Создание инсценировки предполагает ситуацию перевода смысла произведения в иной ментальный и жанровый регистр. Идеальная ситуация для создания драматической версии прозаического произведения – превращение пьесы в акт погружения в мир исходного эпического текста, а задача театра – воссоздание на сцене ситуации такого рода модерации, посредничества в диалоге с читателем/зрителем в процессе бережной передачи мира авторского произведения (спектакли С. Женовача «Идиот» и «Битва жизни»).

Процесс инсценирования законченных повестей Н. В. Гоголя несет в себе элементы креативной рецепции, свойственной литературной ситуации завершения незаконченных литературных произведений, поскольку гоголевская поэтика отражает элемент «неитоговости» редакций его произведений, что свойственно его стремлению к завершению замысла в самых разных жанрах – повести («Тарас Бульба»), комедии («Ревизор»), поэмы в прозе («Мертвые души»). Креативная рецепция позволяет авторам инсценировок соединить элементы разных гоголевских текстов в целостное высказывание, сочетающее в себе черты его поэтики. Феномен креативной рецепции художественного текста – не только проанализированный в литературоведении на примере незавершенных текстов, но и в нашем понимании такого рода позиции драматургов и авторов инсценировок прозы – характеризует процесс постижения в диалоге читателя с автором творческого потенциала произведения во всей его внутренней целостности. Его можно определить как процесс со-завершения итогового смысла, закрепленного в создании нового произведения по исходным мотивам. Такой подход особенно актуален для исследования инсценировок Гоголя и театральных прочтений его произведений, так как сам Гоголь в разные периоды жизни расставлял новые акценты в «Ревизоре» и иных своих произведениях. Он во многом относился к ним как к незавершенному явлению в диалоге со зрителем-современником.

В ситуации перевода художественного высказывания из прозаической формы в драматическую важнейшим становится вопрос деформации повествовательной инстанции и фигуры нарратора. При переносе повести в пьесу акт наррации от автора переходит к посредникам – к героям, которых потенциально должны воплотить на сцене артисты. Анализ теоретико-методологической базы основных нарратологических типологий позволяет не только определить многовекторность повествовательного дискурса художественного произведения, выяснить концептуальную роль нарратора как главной инстанции повествования, но и определить базовые стратегии нарративной тактики, которые помогают автору реализовать развитие драматических событий в художественном произведении: коммуникативную, событийную, временную, фикциональную, эстетическую, метанарратив-

ную. При этом повышенную значимость приобретают как монологи и диалоги героев – они становятся действенными и в самих себе несут исчерпывающие характеристики образов персонажей, так и авторские ремарки как факт прямого комментария потенциальной сценической ситуации – авторежиссуры (термин А. Н. Зорина). В драматическом тексте наиболее последовательно проявляет себя способность персонажа-нарратора ассимилировать комплекс подсказок «авторского дискурса» в читательский/зрительский, стать эпицентром понимания в классической оппозиционной структуре между адресатом и реципиентом. Репрезентация представления и развития драматических событий в драматургии XX века и, особенно, в инсценировках происходит с помощью нарратора. Для этого автор художественного текста использует различные нарративные стратегии – способы и тактики организации драматических событий в плане повествования с целью формирования сохранности художественного текста, трансформации реальности в параметры фиктивного мира, представление определенного повествовательного типа в соответствии с имманентной природой рассказа или рассказов. Варианты реализации нарративных стратегий в драматургической практике русской литературы демонстрируют пограничные с эпосом формы авторского повествования. Это проявляется в ключевых текстах русской драмы – от «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и «Ревизора» Н. В. Гоголя до А. П. Чехова, где ремарочная структура выполняет метанарративные функции, формируя при посредстве сквозной системы авторских высказываний параллельную повествовательную линию (подтекст).

Реконструкция истории постановок возможна только с опорой на рецензии. Таким образом, научное исследование истории гоголевских текстов-адаптаций к сцене происходит в точке пересечения филологического анализа драмы и театральной реконструкции масштабной работы режиссера и драматурга над созданием литературной композиции спектакля.

При выборе повестей Н. В. Гоголя в качестве основы для инсценирования предпочтение отдано текстам, отвечающим нескольким критериям: наличие полноценного диалогового пласта; подробные описания образа действий героев; воз-

возможность конкретизации последовательно представленного текста авторских отступлений и стоящей за ними персоны повествователя в отдельного героя; наличие в структуре сюжета динамичных эпизодов с участием ограниченного круга действующих лиц, контрастирующих с диалоговыми эпизодами.

Феномен инсценирования прозы может быть интерпретирован как филологическая проблема, выходящая далеко за рамки театроведческих подходов, при которых создание нового драматического текста анализируется только с позиций режиссерской сценической концепции. Согласно концепции Н. С. Скороход, трактующей идею Г. Г. Шпета о разделении фигуры режиссера на драматурга и постановщика, можно анализировать режиссерские пьесы-инсценировки классических произведений как самодостаточный вид драматического текста. Достаточно подробная исследованность коммуникативной природы драмы и прозы пока дает общие основания для выработки четкого филологического инструментария для анализа сюжетосложения, нарратологических стратегий и дискурсивной природы инсценирования. Перевод прозаического текста в драму носит характер продуктивной по отношению к исходному тексту практики постижения авторского замысла.

Становление драматургии инсценирования связано с ключевыми фигурами литературы и театра – в отечественной традиции это В. И. Немирович-Данченко и М. А. Булгаков, а также опосредованно связано с более ранней тенденцией, когда русские классики одновременно работали над малыми формами прозы и пьесами (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, А. П. Чехов). Булгаков – крупнейший писатель, адаптировавший роман для сцены в форме новой пьесы и создавший канонические инсценировки других классических произведений русской литературы. На развитие культуры инсценировки прозы в XX веке значительное влияние оказали опыты эпического театра и становление киносценария игрового кино.

В способах реинтерпретации сюжета повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» в нескольких инсценировках с различным подходом – лирически-исповедальным (Б. Федотов, Саратовский ТЮЗ), эсхатологическим (Н. Коляда,

Центр им. В. Мейерхольда и «Коляда-театр»), экзистенциальным (М. Карбаускис, МХТ им. А. П. Чехова) – создатели пьес стремятся отразить воплотимость ключевых онтологических категорий, масштабно проявляющихся в гоголевском творчестве. Разнообразие стратегий сценического текста предполагает принципиальную герметичность существования артиста внутри гоголевского рисунка образа и даже обращение к автобиографическим мотивам исполнителей ролей (инсценировка Б. Федотова и Н. Коляды) или, наоборот, существование в игровом, карнавальном пространстве инсценировки, где короткие диалоги героев сопровождают развернутые этюды-каденции, заложенные в текст на начальном этапе создания режиссерской версии пьесы (М. Карбаускис). Режиссер как автор текста занимает принципиально иную позицию, нежели драматург театра, создающий инсценировку в содружестве с постановщиком. Режиссерский текст оставляет место для сотворчества артистов – оно отражено в ремарках пьесы.

Анализ спектра современных сценических интерпретаций мистических повестей Гоголя из разных его циклов – «Майская ночь» и «Вий» – наиболее рельефно демонстрирует тенденцию создания инсценировки как основы для постдраматического метатекста.

Обращение профессиональных драматургов к прозе Гоголя открывает новые формы понимания классического текста, позволяет найти в нем и глубоко личное авторское, и актуальное для социума иного времени содержание. В пьесах Н. Садур «Панночка» и В. Сигарева «Вий» трансформация гоголевских мотивов раскрывает глубинные смыслы повести. Это сквозные для поэтики Гоголя переживания смутной женобоязни, эсхатологических предчувствий, страха забвения. Столкновение мужского и женского в версии Нины Садур связано со слабостью главного героя, наделенного мистическим мироощущением в духе самого Гоголя. Десакрализация речевых реакций героя в решительный момент – молитвы, его мечты о помощи свыше без опоры на свои силы – передают неустойчивость характера Хомы. В пьесе Сигарева Панночка становится героиней-мстительницей в духе кинообразов трэш-триллеров. Она мечтает о справедливом возмездии Хоме за надругательство над нею. Театрализованную формулу гоголевского финально-

го окаменения/онемения перед неотвратимым наказанием, объединяющую поэтику финалов «Ревизора» и «Вия», Сигарев выводит в своем театральном прочтении на первый план. Трансформируя ряд ключевых мотивов повести – чудесного пространства, философского познания, духовного и физического видения, – драматургии рубежа XX–XXI вв. демонстрируют глубину моральной слабости современного протагониста.

В инсценировке «Майской ночи» Романа Феодори для Саратовского театра юного зрителя обнаруживаются переключки с эстетикой театра Роберта Уилсона – в сюжет по мотивам повести Гоголя вплетаются темы разных его произведений, образуя метатекст, а соединение частей инсценировки осуществляется по принципу монтажа аттракционов – ключевая сцена представляет собой парад героев из разных гоголевских повестей, при этом предполагается существование артистов по принципам постдрамы, сочетающей элементы биомеханики Мейерхольда с принципом остранения персонажа с прямым обращением к залу в духе эпического театра Брехта. Зрительские отклики, фиксирующие историю постановки, стремятся отразить не оттенки переживаний и смыслов, а ощущение головокружения от каскада эффектных сцен. В работе специально сопоставлены два разных по эстетике спектакля Саратовского ТЮЗа, демонстрирующие потенциал трактовок в пределах одной театральной школы. Еще более последовательно постдраматическая трансформация прозаического мира «Майской ночи» в результате синтеза драматических и музыкальных жанров представлена в инсценировке Владимира Панкова.

Работа открывает возможности для дальнейшего исследования темы, демонстрируя широкий спектр подходов к инсценированию прозы Н. В. Гоголя, обладающих и потенциалом актуализации смыслов его произведений, и оригинальной, научно ценной интерпретации его поэтики в результате творческого постижения гоголевской поэтики драматургом и режиссером.

Перспективы исследования темы связаны сразу с несколькими направлениями. Важно развивать теоретическое изучение нарративных структур инсценировок как типа текста, находящегося в особой коммуникативной ситуации – текст

предполагает сразу несколько разных типов наррататора, к которому он адресован. В дальнейшем может быть представлен филологический анализ разных типов инсценировок прозаического текста на примере творчества разных писателей. История инсценирования прозы Гоголя может быть систематизированно представлена во всем многообразии десятков авторских текстов, лежащих в основе множества оригинальных спектаклей на отечественной и зарубежной сцене, что потребует значительных усилий при сборе исходного исследовательского материала. Также возможно сопоставление инсценировок повестей Гоголя с опытом драматургического освоения «Мертвых души», текста с романскими и поэтическими корнями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамовских, Е. В. Литературная игра с незаконченным текстом как тип креативной рецепции / Е. В. Абрамовских // Вестник Самарского государственного университета. – 2012. – № 2-1. – С. 111–116.
2. Абрамовских, Е. В. Механизмы креативной рецепции незаконченного произведения / Е. В. Абрамовских // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2005. – № 6. – С. 83–89.
3. Абрамовских, Е. В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема : на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 / Е. В. Абрамовских. – М., 2007. – 453 с.
4. Абрамовских, Е. В. «В голубом эфире поле...» А. С. Пушкина : провоцирующая сила творческого потенциала незаконченного текста / Е. В. Абрамовских // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 4. – С. 81–102.
5. Агишева, Н. Старосветская печаль / Н. Агишева // Моск. новости. – 2002. – 5–11 февр. – № 5. – С. 27.
6. Адылова, Ф. М. Интерпретация художественного текста / Ф. М. Адылова // Молодой ученый. – 2018. – № 17 (203). – С. 310–312.
7. Александрова, Е. А. Произведения Н. В. Гоголя в контексте развития музыкальной драматургии оперного театра / Е. А. Александрова // Творчество Н. В. Гоголя в контексте русской и мировой культуры : сб. науч. статей : к 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. – СПб. : Олимп, 2009. – С. 102–108.
8. Аль-Эсмаил, А. Возникновение в Ираке театра Европейского типа / А. Аль-Эсмаил, Е. Г. Царькова // Международный студенческий научный вестник. [Электронный ресурс]. – 2018. – № 6. – URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=19240> (дата обращения : 21.05.2022). – Загл. с экрана.

9. Андреева, К. А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках : дис. ... д. филол. н. : 10.02.20 / К. А. Андреева. – Тюмень, 1998. – 242 с.
10. Артемьева, И. П. Русская драматургическая классика на театральных сценах славянских стран / И. П. Артемьева // Русско-славянский диалог : язык, литература, культура : сб. материалов Междунар. науч. конф., Москва, 08–09 ноября 2017 г. – М. : ООО «МАКС Пресс», 2018. – С. 77–81.
11. Багдасарян, О. Ю. «У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – над кем смеетесь?» (Интервью с драматургом Николаем Колядой) / О. Ю. Багдасарян, А. В. Титова // Филологический класс. – 2009. – № 22. – С. 14–16.
12. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387–422.
13. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
14. Белинский, В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 1 / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – С. 259–307.
15. Белинский, В. Г. Русский театр в Петербурге / В. Г. Белинский // Собр. соч. В 9 т. Т. 5 / В. Г. Белинский. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 402–420.
16. Беньямин, В. Задача переводчика / В. Беньямин ; пер. с нем. И. Алексеевой // Маски времени. Эссе о культуре и литературе / сост. А. Белобратова. – СПб. : Simposium, 2004. – С. 27–46.
17. Бирюкова Е. Майдан несерьезности // Коммерсант. 2008. 29 февраля. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/858136?ThemeID=871689> (дата обращения 18.05.2022).
18. Боровиков, Д. С. Пишущие герои у Гоголя / Д. С. Боровиков // Вопросы литературы. – 2007. – Март–апрель. – С. 251–274.

19. Боровиков, Д. С. Эпистолярные мотивы в художественном мире Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Д. С. Боровиков. – Саратов, 2007. – 24 с.
20. Ботникова, А. Б. Романтическая традиция и формы ее художественного переосмысления : Гофман и Гоголь / А. Б. Ботникова // Вопросы поэтики литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1976. – С. 88–105.
21. Булавина, М. О. Драматургия Н.В. Гоголя в кино / М. О. Булавина // Вестн. Росс. гос. гум. ун-та. Сер. Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2021. – № 8. – С. 132–140.
22. Булавина, М. О. Ужасное в произведениях Гоголя и в их кинематографических версиях / М. О. Булавина // Культура и образование. – 2021. – № 2. – С. 113–121.
23. Булавина, М. О. Фольклор и кино. Гоголь на экране / М. О. Булавина // Вестн. Вологодск. гос. ун-та. Сер. Исторические и филологические науки. – 2021. – № 3. – С. 48–52.
24. Вайль, П. Русский бог : Гоголь / П. Вайль, А. Генис // Звезда. – 1992. – № 1. С. 185–188.
25. Вайскопф, М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М. : РГГУ, 2002. – 686 с.
26. Волкова, П. С. Феномен реинтерпретации : опыт осмысления (на примере современного искусства) / П. С. Волкова // Изв. Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 78. – С. 96–102.
27. Волоконская, Т. А. Странные превращения в мотивной структуре малой прозы Н. В. Гоголя 1830–1840-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. А. Волоконская. – Саратов, 2014. – 23 с.
28. Гаджиева, Т. Б. Нравственный и эстетический идеал Н. В. Гоголя в повестях миргородского цикла : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. Б. Гаджиева. – Махачкала, 2008. – 139 с.

29. Гендова, М. Ю. О гоголевской Диканьке на русской балетной сцене / М. Ю. Гендова // Вестн. Саратовск. консерватории. Вопросы искусствознания. – 2020. – № 4(10). – С. 61–73.
30. Гиппиус, В. Гоголь / В. Гиппиус // Гоголь / предисл., сост. Л. Аллена. – СПб. : Logos, 1994. – С. 9–188.
31. Глоба, А. П. Майская ночь : комедия в 3-х актах с прологом А. Глобы по мотивам повестей Н. В. Гоголя / А. П. Глоба. – М. : Отд. распространения драм. произведений ВУОАП, 1959. – 56 л.
32. Гоголевский кинословарь : [аннотированный каталог фильмов : 1909–2009] / Госфильмофонд России ; сост. Е. Барыкина. – М. : РА «Парадиз», 2009. – 437 с.
33. Гоголь и Мейерхольд : сб. литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П / под ред. Е. Ф. Никитиной. – М. : Никитинские субботники, 1927. – 88 с.
34. Гоголь как явление мировой литературы : сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / под ред. Ю. В. Манна. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 400 с.
35. Гоголь, Н. В. Миргород / Н. В. Гоголь. – СПб. : Наука, 2013. – 570 с.
36. Гоголь, Н. В. Собр. соч. В 23 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Т. 2. Миргород / Н. В. Гоголь. – М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. – 664 с.
37. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] / Н. В. Гоголь. — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1952.
38. Гоголь, Н.В. Полн. собр. соч.: в 17 т. / Н.В. Гоголь; [сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева; вступ. ст. В. Воропаева]. – Москва; Киев: Изд-во Моск. Патриархии, 2009-2010.
39. Гозенпуд, А. А. Гоголь в музыке / А. А. Гозенпуд // Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 893–924.
40. Гольденберг, А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя : монография / А. Х. Гольденберг. – Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.

41. Грамзина, Т. А. «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Вий» : к проблеме фантастического в творчестве Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.00 / Т. А. Грамзина. – Волгоград, 1972. – 320 с.
42. Гуковский, Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М. : Гослитиздат, 1959. – 532 с.
43. Давыдов, А. П. Душа Гоголя: опыт социокультурного анализа / А. П. Давыдов. – М. : Новый хронограф, 2008. – 262 с.
44. Давыдова, М. Ю. Гоголь в гостях у помещиков / М. Ю. Давыдова // Давыдова М. Конец театральной эпохи. – М. : ОГИ : Золотая маска, 2005. – С. 153–155.
45. Давыдова, М. Ю. Конец театральной эпохи / М. Ю. Давыдова. – М. : ОГИ : Золотая Маска, 2005. – 382 с.
46. Данилевский, Г. П. Знакомство с Гоголем / Г. П. Данилевский // Сочинения Г. П. Данилевского (1847–1899 г.) В 8 т. Т. VI. СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1890. – С. 287–317.
47. Данилов, С. С. Гоголь в инсценировках / С. С. Данилов // Н. В. Гоголь : материалы и исследования. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. – С. 423–471.
48. Данилов, С. С. Гоголь и театр / С. С. Данилов. – М. : Худож. лит-ра, 1936. – 330 с.
49. Денисенко, С. В. Театральная рецепция и театральная репутация / С. В. Денисенко // Челябинский гуманитарий. – 2011. – № 1. – С. 65–74.
50. Денисова С. Гоголь с музыкой / С. Денисова // Огонек. – 2007. 9 сентября. – С. 15.
51. Денисов, А. В. Фестиваль к 200-летию со дня рождения Гоголя / А. В. Денисов // Musicus : Вестн. Санкт-Петерб. Гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2009. № 4 (17). – С. 51–53.
52. Денисов, В. Д. Историческая проза Гоголя / В. Д. Денисов // Миргород. – СПб. : Наука, 2013. – С. 251–411.

53. Дингельштедт, Н. Ф. Вий : драм. феерия в 3 д. и 9 карт. с эпилогом : переделана из повести Н. В. Гоголя, с сохранением, местами, его текста / Н. Ф. Дингельштедт. – М. : Лит. Моск. театр. б-ки С. Ф. Рассохина, 1897. – 44 с.
54. Должанский, Р. П. Любить по-старосветски / Р. П. Должанский // Коммерсант. – 2000. – 3 февраля. – С. 13.
55. Дунаева, Е. А. Меловой круг Александра Дунаева / Е. А. Дунаева. – М. : Навона, 2020. – 424 с.
56. Дурылин, С. Н. Гоголь и театр. К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / С. Н. Дурылин // Известия АН СССР. – 1952. – Т. 9, № 2. – С. 144–164.
57. Дурылин, С. Н. Пушкин на сцене / С. Н. Дурылин. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1951. – 285 с.
58. Дымарский, М. Я. Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоквской модели нарратива / М. Я. Дымарский // В. В. Набоков : pro et contra. В 2 т. Т. 2 / сост. Б. В. Аверина. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 236–260.
59. Дьякова, Е. Вия играет свита / Е. Дьякова // Новая газета. – 2015. – 31 августа. – С. 20.
60. Егорова, С. О. Эволюция эсхатологических мотивов в творчестве Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / С. О. Егорова. – Волгоград, 2018. – 185 с.
61. Егошина, О. В. Горилка – вред, а покаянье – свет [Электронный ресурс] / О. В. Егошина // Новые известия. – 2015. – 1 сентября. – URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-09-2015/226418-gorilka-vred-a-pokajane-svet> (дата обращения : 18.05.2022). – Загл. с экрана.
62. Егошина, О. В. На берегах пруда, реки и колдовского озера Свердловский театр драмы отмечает свое 90-летие / О. В. Егошина // Вопросы театра. – 2020. – № 1–2. – С. 36–43.
63. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры. В 2 т. Т. 2 / Ж. Женетт. – М. : Учебно-педагог. изд-во, 1998. – С. 60–282.

64. Журчева, О. В. Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме. «Гоголевская трилогия» Николая Коляды / О. В. Журчева // Самарский научный вестник. – 2013. – № 4 (5). – С.68–71.
65. Журчева, О. В. Игры с классиком: рецепция Шекспира в новейшей русской драме / О. В. Журчева // Вестн. Челябинск. гос. пед. ун-та. – 2015. – № 1. – С. 176–183.
66. Заманова, И. Ф. Пространство и время в художественном мире сборника Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И. Ф. Заманова. – Орел, 2000. – 186 с.
67. Заславский, Г. А. Дай мне пальчик – крови напиться... / Г. А. Заславский // Независимая газета. – 2015. – 27 августа. – С. 11.
68. Заславский, Г. А. Любви нет / Г. А. Заславский // Независимая газета. – 2000. – 4 февраля. – С. 11.
69. Заславский, Г.А. Репертуар независимых театров в России : многообразие видов и творческий поиск / Г. А. Заславский, О. В. Иванов, И. С. Карпушкин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 4. – С. 133–150.
70. Захаров, К. М. Мотивы Игры в драматургии Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / К. М. Захаров. – Саратов, 1999. – 179 с.
71. Захаров, К. М. Старосветская любовь / К. М. Захаров // Культура. – 1996. – 21 декабря. – С. 9
72. Захарова, А. А. Литература и кинематограф (к проблеме экранизации повести Н.В. Гоголя «Вий») / А. А. Захарова // Филологические этюды : сб. ст. : в 3 ч. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2012. – Вып. 23 (I–III). – С. 71–73.
73. Звиняцковский, В. Поэтическое призвание гимназиста Гоголя (о значении личности и творчества И. В. Гете в Нежинский период) / В. Звиняцковский // Гоголезнавчі студії [Гоголеведческие студии]. – Вип. 18. – Ніжин : НДУ ім М. В. Гоголя, 2009. – С. 49–56.
74. Золотусский, И. П. Гоголь / И. П. Золотусский. – М. : Мол. гвардия, 2005. – 496 с.

75. Золотусский, И. П. Гоголь в Диканьке / И. П. Золотусский. – М. : Алгоритм, 2007. – 237 с.
76. Золотухин, В. Роберт Уилсон: составляющие творческого метода / В. Золотухин // Искусство. – 2012. – № 1. – С. 120–131.
77. Зорин, А. Н. Гоголевский «Ревизор» : авторская ремарка и ее сценические трактовки в XX веке / А. Н. Зорин // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения : мат-лы докладов и сообщений Международной конференции. – М. : КДУ, 2007. – С. 357–366.
78. Зорин, А. Н. Пауза и молчание : комплексное исследование драматургического приема на материале пьес Н. В. Гоголя / А. Н. Зорин. – Саратов : Научная книга, 2007. – 160 с.
79. Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков / А. Н. Зорин. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2008. – 240 с.
80. Зорин, А. Н. Вариативность музыкально-драматических интерпретаций «Ревизора» Н. В. Гоголя в XXI веке / А. Н. Зорин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. – № 4. – С. 82–95.
81. Зырянова, О. Н. Рецепция Н.В. Гоголя в современном искусстве / О. Н. Зырянова, Ю. Н. Мещерова // Языки и литература в поликультурном пространстве. – 2020. – № 6. – С. 50–53.
82. Иваницкий, А. И. Гоголь и Гофман – исток и преодоление гротеска / А. И. Иваницкий // Гоголь как явление мировой литературы : по материалам Междунар. науч. конф., посв. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 327–335.
83. Иваницкий, А. И. Гоголь. Морфология земли и власти / А. И. Иваницкий. – М. : РГГУ, 2000. – 188 с.
84. Изотова, Е. В. Образ Франции в творческом сознании Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. В. Изотова. – Саратов, 2008. – 201 с.
85. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН, 2001. – 384 с.

86. Ищук-Фадеева, Н. И. Все/всё в повестях Н. В. Гоголя : от слова к образу мира / Н. И. Ищук-Фадеева. – М. : DirectMedia, 2014. – 396 с.
87. Ищук-Фадеева, Н. И. Все/всё как знак целостности в повести Н. Гоголя «Вий» и пьесе Н. Садур «Панночка» // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений. – М. : Кн. дом «Университет», 2007. – С. 367–382.
88. Каминская, Н. Все там будем / Н. Каминская // Культура. – 2000. – 10–16 февраля. – С. 9.
89. Каминская, Н. Гром с музыкой / Н. Каминская // Культура. – 2007. – 20–26 сентября. – С. 11.
90. Канарская, Е. И. Двоемирие в художественной системе Н. В. Коляды : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Е. И. Канарская. – Н. Новгород, 2019. – 276 с.
91. Канарская, Е. И. Концепция двоемирия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы «Коробочка») / Е. И. Канарская // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 4. – С. 141–153.
92. Канарская, Е. И. Н. В. Гоголь как персонаж пьес Н. В. Коляды «Старосветские помещики» и «Мертвые души» / Е. И. Канарская // Грехневские чтения : литературное произведение в системе контекстов, Нижний Новгород, 23–25 апреля 2016 года. – Н. Новгород : Книги, 2017. – С. 211–220.
93. Канунова, Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя. (О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя) / Ф. З. Канунова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1962. – 135 с.
94. Карандашова, О. С. Художественное пространство «украинских» сборников Н. В. Гоголя : «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. С. Карандашова. – Тверь, 2000. – 155 с.
95. Карась, А. На пиру у старосветских помещиков / А. Карась // Российская газета. – 2001. – 27 декабря. – С. 4.
96. Карась, А. Вестсайдская история по Гоголю / А. Карась // Российская газета. 2007. 13 сентября. С. 9.

97. Карташова, И. В. Гоголь и романтизм. Спецкурс / И. В. Карташова. – Калинин : КГУ, 1975. – 125 с.
98. Кирпичников, А. И. Опыт хронологической канвы к биографии Н. В. Гоголя / А. И. Кирпичников. – М. : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1902. – 136 с.
99. Кобленкова, Д. В. Сорочинская ярмарка как бренд. Кинематографические версии Н. Экка (1939) и С. Горова (1940) / Д. В. Кобленкова // Н. В. Гоголь и традиционная славянская культура : сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «Двенадцатые Гоголевские чтения. Гоголь и традиционная славянская культура». – М. ; Новосибирск : Новосибирский издат. дом, 2012. – С. 298–306.
100. Колганова, А. А. Инсценировки и ремейки как форма интерпретации произведений Н. В. Гоголя / А. А. Колганова // Н. В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения : сб. докладов Междунар. науч. конф., Москва 1–5 апреля 2009 г. – М. : АНО «Фестпартнер», 2010. – С. 308–315.
101. Коляда, Н. В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка ; Коробочка / Н. В. Коляда // Коробочка : пьесы разных лет / Н. В. Коляда. Екатеринбург : Изд-во журнала «Урал», 2009. – С. 45–147.
102. Коляда, Н. В. Старосветские помещики [Электронный ресурс] / Н. В. Коляда. URL: <http://kolyada.ur.ru/starosvet/> (дата обращения : 27.04.2022). – Загл. с экрана.
103. Коляда, Н. В. Уйди-Уйди. Пьесы. / Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Средне-Уральское кн. изд-во, 2000. – 440 с.
104. Комарова, Л. И. Интерпретация художественного текста как средство экспликации культурно-значимой информации / Л. И. Комарова // Вестн. Тамбовск. гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – 2010. – № 8 (88). – С. 49–54.
105. Копенкина, У. А. Проблема автора в драматургических текстах Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / У. А. Копенкина. – Саратов, 2011. – 24 с.

106. Кравченко, О. А. «Он и она»: имена любви. От повести Н. Гоголя к фильму М. Муат / О. А. Кравченко // Восточнославянская филология. Литературоведение. – 2018. – № 7(31). – С. 30–39.
107. Кривонос, В. Ш. «Мертвые души» Гоголя : пространство смысла / В. Ш. Кривонос. – Самара : ПГСГА, 2012. – 311 с.
108. Кривонос, В. Ш. Место и сюжет в «Старосветских помещиках» Гоголя / В. Ш. Кривонос // Отечественная литература как фактор сохранения русской идентичности в глобальном мире : материалы Всероссийской научно-практической конференции, Самара, 18 мая 2017 года. – Самара : ООО «Научно-технический центр», 2017. – С. 105–117.
109. Кривонос, В. Ш. Мифология и антропология места в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» / В. Ш. Кривонос // Гоголь и славянский мир. Шестнадцатые Гоголевские чтения : сб. науч. статей по материалам Международ. науч. конф., Москва – Белград, 29 марта – 04 апреля 2016. – Новосибирск : Новосибирский издат. дом, 2017. – С. 257–263.
110. Кривонос, В. Ш. Повести Гоголя: пространство смысла / В. Ш. Кривонос. – Самара : СГПУ, 2006. – 442 с.
111. Кривуля, Н. Г. Особенности интерпретации гоголевского текста в фильме «Нос» А. Алексеева / Н. Г. Кривуля // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения : мат-лы докладов и сообщений Международ. науч. конф. – М.: КДУ, 2007. – С. 402-414.
112. Кудинова, Е. А. Филологический подход к интерпретации художественного текста / Е. А. Кудинова // Филология и культура : материалы V Международ. науч. конф. – Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005. – С. 329–331.
113. Кухта, Е. А. «Ревизор» Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля / Е. А. Кухта // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : сб. ст. – СПб. : Российский институт истории искусств, 2002. – С. 82–130.

114. Кухта, Е.А. Проблемы театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.01 / Е. А. Кухта. – Л., 1987. – 230 с.
115. Лазарева, Е. Ю. Н. В. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Н. Коляды / Е. Ю. Лазарева // Преподаватель XXI век. – 2013. – №. 1. – С. 351–355.
116. Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды / Н. Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский : Калан, 1997. – 159 с.
117. Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды : критический очерк. – Екатеринбург : Словесник, 2002. – 73 с.
118. Литаврина, М. Г. Нас поменяли телами: режиссерский текст «Ревизора» Н. Чусовой как комедия масок современной России / М. Г. Литаврина // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения : мат-лы докладов и сообщений Междунар. науч. конф. – М. : Кн. дом «Университет», 2007. – С. 328–344.
119. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
120. Лотман, Л. М. Об альтернативах и путях решения текстологической «загадки» «Русалки» Пушкина / Л. М. Лотман // Русская литература. – 2001. – № 1. – С. 129–151.
121. Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Избр. статьи. В 3 т. Т. 1 / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1993. – С. 413–447.
122. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 387 с.
123. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
124. Манн, Ю. В. Гоголь. Книга вторая. На вершине : 1835–1845 / Ю. В. Манн. – М. : РГГУ, 2012. – 552 с.

125. Манн, Ю. В. Гоголь. Книга первая. Начало : 1809–1835 / Ю. В. Манн. – М. : РГГУ, 2012. – 504 с.
126. Манн, Ю. В. Постигая Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 206 с.
127. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
128. Машинский, С. И. Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – М. : Просвещение, 1971. – 510 с.
129. Мещанский, А. Ю. Художественная интерпретация гоголевских образов в творчестве Н. Садур / А. Ю. Мещанский // Вестн. Северного (Арктического) фед. ун-та. Сер. Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 1. – С. 56–60.
130. Михайлов, А. В. Гоголь в своей литературной эпохе / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 311–352.
131. Молдавский, Д. М. «Вий» и мифология XVIII века / Д. М. Молдавский // Альманах библиофила. – Вып. 27. – М., 1990. – С. 143–154.
132. Морозов, Д. Майская ночь на острове любви / Д. Морозов // Культура. – 2008. 6 марта. – С. 1.
133. Мякина, Е. С. Вещный мир в творчестве Н. В. Гоголя : на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. С. Мякина. – М., 2006. – 168 с.
134. Науман, И. В. Эстетико-литературные суждения Н. В. Гоголя о театре / И. В. Науман // Вопросы гуманитарных наук. – 2011. – № 3 (53). – С. 26–28.
135. Нечаев, А. И ты, Брут! / А. Нечаев // Российская газета. – 2015. – 8 июня. – С. 11.
136. Николаев, Д. П. Сатира Гоголя / Д. П. Николаев. – М. : Худож. лит., 1984. – 367 с.
137. Николай Васильевич Гоголь в изобразительном искусстве и театре. – М. : Изогиз, 1953. – 363 с.
138. Одина, М. Колыбельная для Афанасия Ивановича / М. Одина // Сегодня. – 2000. – 3 февраля. – С. 15.

139. Осадчая, Л. А. Риторическая природа художественного дискурса в повестях Н. В. Гоголя : «Миргород», «Петербургские повести» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л. А. Осадчая. – Новосибирск, 2003. – 179 с.
140. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
141. Падерина, Е. Г. Научное значение сценической рецепции (к постановке проблемы) / Е. Г. Падерина // Гоголь и мировая художественная культура. Двадцатые Гоголевские чтения : сб. науч. статей по материалам Междунар. науч. конф. – М. ; Новосибирск : Новосиб. изд. дом, 2021. – С. 287–298.
142. Падерина, Е. Г. О жанровом мышлении Гоголя-комедиографа / Е. Г. Падерина // Н.В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения : сб. докладов Междунар. науч. конф., Москва 1–5 апреля 2009 г. – М. : АНО «Фестпартнер», 2010. – С. 271–278.
143. Падерина, Е. Г. О соотношении литературной и театральной стратегии в сюжетах первых драматических замыслов Гоголя / Е. Г. Падерина // Сюжетология и сюжетология. – 2016. – № 2. – С. 87–95.
144. Падучева, Е. В. Семантические исследования : семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
145. Пахомова, М. А. Семиотический анализ пьес Н. В. Гоголя в постановке Пермского театра «У Моста» / М. А. Пахомова // Человек. Культура. Образование. – 2013. – № 4 (10). – С. 31–40.
146. Пахомова, Я. И. Мистическое своеобразие художественного мира Н. В. Гоголя в интерпретации Пермского театра «У Моста» / Я. И. Пахомова // Вестн. Вятск. гос. гум. ун-та. – 2012. – № 4–4. – С. 136–140.
147. Пашенко, Т. Черты из жизни Гоголя / Т. Пашенко // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. – М. : Гослитиздат, 1952. – С. 41–64.
148. Переверзев, В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования / В. Ф. Переверзев. – М. : Сов. писатель, 1982. – 511 с.

149. Петров, В. В. Парадокс как смысловой акцент и игра как способ реализации мысли в драматургии Гоголя (к проблеме перевода драматургического текста на язык театра) / В. В. Петров // Н. В. Гоголь и языки культуры : материалы Международной научно-творческой конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя, Самара, 23–24 апреля 2009 года. – Самара : Самарская государственная академия культуры и искусств, 2009. – С. 82–92.
150. Проза и сцена / Г. Заславский [и др.] // Московский наблюдатель. – 1996. – № 1–2. – С. 5–18.
151. Прозоров, В. В. Автор / В. В. Прозоров // Литературоведение. Литературное произведение : основы, понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа : Академия, 1999. – С. 7–8.
152. Прозоров, В. В. Литературное образование: опыт – материалы / В. В. Прозоров // Гоголь и русская литературная культура / Отв. ред. А. Б. Щербаков. – Саратов : Изд-во Саратовского педагогического ин-та, 1999. – С. 76–82.
153. Пушкин и Гоголь в современном театре. Право на классику : материалы научных экспертных семинаров. – М. : Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, 2016. – 106 с.
154. Ревизор в театре имени Вс. Мейерхольда : сб. статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского и В. Н. Соловьева. – Л. : Academia, 1927. – 72 с.
155. Ремизов, А. М. Огонь вещей: сны и предсонье : Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский / А. М. Ремизов. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 363 с.
156. Рикер, П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикер. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 224 с.
157. Родионов, Д. В. Диканька Михаила Левитина / Д. В. Родионов // Сцена. – 2021. – № 3 (131). – С. 9–10.

158. Рудницкий, К. Л. Кентавры / К. Рудницкий // Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. – М. : Искусство, 1990. – С. 265–295.
159. Рудницкий, К. Л. Проза и сцена / К. Рудницкий. – М. : Знание, 1981. – 111 с.
160. Рясков, Д. Л. Судьбы Гоголя и Пушкина в драматургической интерпретации А. Ремеза / Д. Л. Рясков, М. А. Шеленок // Культура и текст. – 2022. – № 2 (49). – С. 60–68.
161. Садур Н. Панночка // Литмир: [электронная библиотека]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=37852&p> (дата обращения: 17.09.2021).
162. Саенко, Н. Р. PlayGogol: постмодернистская интерпретация раннего Гоголя в сериале Е. Баранова / Н. Р. Саенко, Л. В. Щеглова // Культура и цивилизация. – 2019. – Т. 13, № 4. – С. 111–124.
163. Семеницкая, О. В. Наблюдения над поэтикой пьесы «Панночка» Н. Садур / О. В. Семеницкая // Вестн. СамГУ. Гуманитарный выпуск. – 2003. – № 3 (29). – С. 150–158.
164. Семеркин, Л. Старо-светское и ново-светское [Электронный ресурс] / Л. Семеркин // Театральные дневники. URL : <https://teatr-live.ru/2017/01/staro-svetskoe-i-novo-svetskoe/> (дата обращения : 14.05.2022). – Загл. с экрана.
165. Сивкова, А. В. Идиостиль ранней прозы Н. В. Гоголя : на материале сопоставления текстов повести «Ночь перед Рождеством» и новеллы Э. Т. А. Гофмана «Приключение в ночь под новый год» / А. В. Сивкова // Художественный текст и культура : материалы междунар. науч. конф. 2–4 окт. 2003 г. – Владимир, 2004 (ООП ВГПУ). – С. 117–122.
166. Сигарев, В. Вий / В. Сигарев // Урал : [электронная версия журнала]. – 2015. – № 11. – URL: <http://uraljournal.ru/work-2015-11-1504> (дата обращения : 15.09.2021). – Загл. с экрана.
167. Сизова, И. И. Творчество Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского в народном/общедоступном театре : проблемы адаптации и восприятия зрителем /

И. И. Сизова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14, № 11. – С. 3283–3287.

168. Ситковский, Г. Спатеньки и кушанкать / Г. Ситковский // Вечерний клуб. – 2000. – 5 февраля.

169. Скороход, Н. С. Как инсценировать прозу : проза на русской сцене : история, теория, практика / Н. С. Скороход. – СПб. : Петербургский театральный журнал, 2010. – 344 с.

170. Смелянский, А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. М. Смелянский ; вступ. ст. О. Н. Ефремова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.

171. Смелянский, А. М. Наши собеседники : русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов / А. М. Смелянский. – М. : Искусство, 1981. – 367 с.

172. Соколов, Б. В. Гоголь : энциклопедия / Б. В. Соколов. – М. : Алгоритм : Эксмо : Око, 2007. – 544 с.

173. Соколов, Б. В. Расшифрованный Гоголь. Вий, Тарас Бульба, Ревизор, Мертвые души / Б. В. Соколов. – М. : Эксмо : Яуза, 2021. – 382 с.

174. Соколянский, А. Слишком много мастерства / А. Соколянский // Ведомости. – 2000. – 4 февраля : [Электронный ресурс]. URL: <http://www.smotr.ru/proect/fokin01.htm>

175. Соколянский, А. Шинель от первого лица / А. Соколянский // Московский наблюдатель. – 1994. – № 3–4. – С. 22–26.

176. Старова, Е. А. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Старова. – Самара, 2015. – 174 с.

177. Строганов, М. В. «Повести» Гоголя 1842 года и весенний христианский календарь / М. В. Строганов // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4) / под ред. В. Ш. Кривоноса. – СПб. ; Самара : Самарский гос. пед. ин-т, 2005. – С. 102–113.

178. Строганов, М. В. Гоголь : от циклической к линейной концепции истории / М. В. Строганов // Гоголевский сборник. – СПб. ; Самара : Изд-во Самарского госуд. университета, 2003. – С. 5–17.
179. Строганов, М. В. Событие не-события в драматургии Гоголя / М. В. Строганов // Пушкинские чтения – 2011. «Живые» традиции в литературе : жанр, автор, герой, текст : материалы XVI Междунар. науч. конф. / под ред. В. Н. Скворцова. – СПб. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2011. – С. 47–56.
180. Суй, Ц. Гоголеана в русской музыке XIX–XXI веков / Ц. Суй // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2017. – № 132. – С. 965–985.
181. Тamarченко, Н. Д. Повествование / Н. Д. Тamarченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пос. / С. Н. Бройтман [и др.]. – М. : Высшая Школа, 1999. – С. 279–295.
182. Тamarченко, Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М. : РГГУ, 2001. – 200 с.
183. Трашинская, О. В. Стратегия дописывания повести Н. В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин» / О. В. Трашинская // Вестн. Самарск. гос. ун-та. – 2011. – № 1/2 (82). – С. 157–161.
184. Трофимова, И. В. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя : особенности сюжетосложения и символика цикла : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И. В. Трофимова. – СПб., 2001. – 233 с.
185. Троцюк, С. Н. Концептуальная парадигма как средство отражения авторского мировидения : на примере повестей Н. В. Гоголя «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С. Н. Троцюк. – Ростов н/Д., 2007. – 186 с.
186. Трубина, Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы : материалы к спец. курсу / Е. Г. Трубина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 103 с.
187. Турбин, В. Н. Герои Гоголя : кн. для учащихся / В. Н. Турбин. – М. : Просвещение, 1983. – 127 с.

188. Турбин, В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов : об изучении литературных жанров / В. Н. Турбин. – М. : Просвещение, 1978. – 239 с.
189. Тюпа, В. И. Аналитика художественного : введ. в литературовед. анализ / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт : РГГУ, 2001. – 189 с.
190. Тюпа, В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 64 с.
191. Тютелова, Л. Г. «Комментатор» как организатор коммуникативного события в пьесе Аси Волошиной «Шинель» / Л. Г. Тютелова // Культура и текст. – 2021. – № 1 (44). – С. 56–66.
192. Фарафонова, Д. С. Вальтер Беньямин : от теории перевода к теории культуры / Д. С. Фарафонова // *Studia Litterarum*. – 2018. – Т. 3, № 4. – С. 10–24.
193. Федорова, Л. Н. Адаптация как симптом. Русская классика на киноэкране / Л. Н. Федорова. – М. : Новое литературное обозрение, 2021. – 368 с.
194. Федотов, Б. Старосветская любовь : [рукопись] / Б. Федотов // Фонд музея Саратовского академического театра юного зрителя.
195. Филиппов, А. Сочинение о двух влюбленных / А. Филиппов // Известия. – 2001. – 8 января :[Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/news/256531> (дата обращения 19.05.2022).
196. Филюшкина, С. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) / С. Филюшкина // Логос. – 2005. – № 4. – С. 141–155.
197. Фирсанова, В. Г. Повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» в инсценировке М. П. Старицкого : к вопросу русско-украинских литературных связей : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.00 / В. Г. Фирсанова. – Черновицы, 1960. – 341 с.
198. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Play&Play : Канон-плюс, 2015. – 375 с.
199. Фукс, О. Искусство любить и умирать / О. Фукс // Вечерняя Москва. – 2000. – 7 февраля.

200. Хвостова, Т. А. Театральная эстетика Н.В. Гоголя и его взгляды на общественную роль театра / Т. А. Хвостова // Аллея науки. – 2018. – Т. 7, № 6 (22). – С. 170–175.
201. Ципуштанова, М. А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь» / М. А. Ципуштанова // Вестн. Удмуртск. ун-та. – 2012. – Вып. 4. – С. 43–46.
202. Чепуров, А. А. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина / А. А. Чепуров. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 304 с.
203. Чернявская, Н. В. Архетипический образ «старик и старуха» в русской прозе XIX–XX вв. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. В. Чернявская. – Владимир, 2009. – 211 с.
204. Шабельская, Е. А. Вий : драм. сказка в 6 карт. : из рассказа Н. В. Гоголя : переделана для сцены Е. А. Шабельской / Е. А. Шабельская. – СПб. : А. Ф. Маркс, ценз, 1899. – 75 с.
205. Шендерова А. Звукоподражание Гоголю // Коммерсант. 2007. 12 сентября: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/803434>.
206. Шкловский, В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 9–25.
207. Шлейникова, Е. Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический ремейк / Е. Е. Шлейникова // Изв. Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 8, № 27. – С. 97–102.
208. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.
209. Шпет, Г. Дифференциация постановки театрального представления / Г. Шпет // Современная драматургия. – 1991. – № 5. – С. 202–204.
210. Щеголев, П. Школьные годы Гоголя / П. Щеголев // Исторический вестник. – 1902. – Февраль. – С. 519–521, 524–525.
211. Ямпольская, Е. Редиска в стрелку / Е. Ямпольская // Новые известия. – 2000. – 3 февраля. – С. 7.

212. Янушкевич, А. С. Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.00.00 / А. С. Янушкевич. – Томск, 1971. – 349 с.
213. Янушкевич, М. А. Традиции античности в художественном мире Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Янушкевич. – Томск, 2000. – 218 с.
214. Яровой, С. «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя : опыты экранизаций / С. Яровой // Stephanos. – 2017. – № 6 (26). – С. 203–210.
215. Brunson, M. Gogol Country : Russia and Russian Literature in Perspective / M. Brunson // Comparative Literature. – 2017. – Vol. 69. Issue. 4. – P. 370–393.
216. Chatman, S. Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca : Cornell University Press, 1978. – 288 p.
217. Friedemann, K. Die Rolle des Erzählers in der Epik / K. Friedemann. – Leipzig : H. Haessel, 1910. – 245 s.
218. Lintvelt, J. Essai de Typologie Narrative le ‘Point de Vue’ / J. Lintvelt. – P.: Labraire Jose Corti, 1981. – 315 p.
219. What Is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / ed. by T. Kindt, H.-H. Muller. – Berlin : Walter de Gruyter, 2003. – 368 p.
220. Stanzel, F. A. Theory of Narrative / F. A. Stanzel ; transl. by Ch. Goedsche. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – 309 p.