

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-115-128

УДК 372.882

В.А. Доманский

Санкт-Петербургский военный ордена Жукова
институт войск национальной гвардии Российской Федерации,
198206 г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Произведения классики в современных театральных постановках: сценические интерпретации и пастиши

Аннотация. В статье поднимается актуальная проблема связи современного театра и школьного изучения классики. Автор обращает внимание читателей на тот факт, что в Ленинградском театре юного зрителя накоплен богатый опыт взаимодействия со школами города, который был утрачен в 1990-е гг. Рассматриваются две основные тенденции в прочтении классики современным театром, кратко охарактеризован постмодернистский режиссерский театр и один из его способов создания театрального текста – пастиш. Контент исследования составляют материалы анализа современных сценических интерпретаций классических произведений театрами Санкт-Петербурга. С позиций задач эстетического воспитания учащихся и актуального прочтения классики анализируются постановки «Евгения Онегина» А.С. Пушкина в Мариинском и Михайловском театрах, романа И.А. Гончарова «Обрыв» в Санкт-Петербургском ТЮЗе и «Гамлета» У. Шекспира в Малом драматическом театре в постановке Л. Додина. Активно привлекаются отзывы театральных критиков и зрителей, сопоставляются разные оценки спектаклей. Автор статьи считает, что игнорирование высоких смыслов, заключенных в классических произведениях, и самой специфики классики в постмодернистских постановках существенно искажает классику. Удачными могут считаться только те спектакли, которые возвышают зрителя до духовных высот классического произведения, а не опускают его до уровня массовой культуры. Современному учителю литературы нужна методическая помощь для проведения театральных уроков, поэтому уместно обратиться к опыту прошлого.

Ключевые слова: произведения классической литературы, современный театр, инсценировки классики, постмодернистский театр, критические отзывы, учитель-словесник, театральные уроки

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Доманский В.А. Произведения классики в современных театральных постановках: сценические интерпретации и пастихи // Литература в школе. 2024. № 4. С. 115–128. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-115-128

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-115-128

V.A. Domansky

Saint-Petersburg military Institute of National Guard Troops of the Russian Federation,
Saint-Petersburg, 198206, Russian Federation

Classic works in modern theatre productions: Stage interpretations and pastiches

Abstract. The article raises the current problem of the connection between modern theater and school study of the classics. The author draws readers' attention to the fact that at one time the Leningrad Theater for Young Spectators accumulated a wealth of experience in interaction between the theater and the city's schools, which was lost in the 1990s. Two main trends in the reading of classics by modern theater are examined, the postmodern director's theater and one of its methods of creating a theatrical text – pastiche – are briefly characterized. The content of the study consists of materials from the analysis of modern stage interpretations of classic works by theaters in St. Petersburg. From the standpoint of the tasks of the aesthetic education of students and actual reading of the classics, the productions of “Eugene Onegin” by A.S. Pushkin at the Mariinsky and Mikhailovsky theaters, the novel “The Cliff” by I.A. Goncharov's at the St. Petersburg Youth Theater and “Hamlet” by W. Shakespeare at the Small dramatic Theater directed by L. Dodin are considered. Feedback from theater critics and spectators is actively sought, and different assessments of performances are compared. The author of the article believes that ignoring the high meanings contained in classical works and the very specifics of the classics in postmodern productions significantly distorts the classics. Only those performances that elevate the modern viewer to the spiritual heights of a classical work, and do not lower them to the level of a modern mass culture, can be considered successful. A modern literature teacher needs methodological help to conduct theater lessons, so it is appropriate to turn to the experience of the past.

Key words: the works of classic literature, a modern theater, dramatizations of classics, a postmodern theater, critical reviews, a language and literature teacher, theater lessons

CITATION: Domansky V.A. Classic works in modern theatre productions: Stage interpretations and pastiches. *Literature at School*. 2024. No. 4. Pp. 115–128. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-115-128

В последние годы театр активно возвращается в школу, об этом свидетельствует проект «Школьная классика», запущенный в 2020 г. Российским движением школьников и Театральным институтом имени Б. Шуккина при поддержке Министерства просвещения РФ. Глава министерства С.С. Кравцов поставил задачу создать в каждой школе к концу 2024 г. свой школьный театр. И это не может не радовать педагогическое сообщество, особенно учителей русского языка и литературы. Но не только школа должна идти навстречу театру, но и театр навстречу школе.

К сожалению, утрачен богатый опыт Театра юных зрителей имени А.А. Брянцева, который на протяжении более семидесяти лет взаимодействовал со школами Ленинграда. В театре был создан учебный отдел, который занимался воспитанием юных зрителей. Он системно составлял репертуар по произведениям, изучаемым школьниками, устраивал посещение театра учащимися и педагогами, встречи с актерами и режиссером, обсуждение спектаклей. Даже создавались методические рекомендации к выездному обсуждению спектаклей со школьниками [1].

Сейчас ни Санкт-Петербургскому ТЮЗу, ни другим театрам в этом отношении похвастаться нечем. И это также относится к современным сценическим прочтениям классики, актуализации, раскрытию значимых для нашего времени смыслов.

Однако не все современные театральные интерпретации классики являются удачными. На это в свое время указывал выдающийся режиссер и театральный педагог Г.А. Товстоногов, который видел неудачи или в строгом следовании сложившимся стереотипам, или в вольном обращении режиссера с текстом, привнесении в него ему несвойственного, чуждого: «Домыслы, не подсказанные автором изнутри – приводят режиссера в “опасную зону”. Логика автора-классика все равно окажется сильнее режиссерской фантазии»¹.

Действительно, природа классического текста, неисчерпаемость его смыслов, мотивная организация и интертекстуальность соблазняют современных режиссеров поиграть с классикой. Им хочется уйти от набивших оскомину стереотипов, спектаклей, представляющих в некотором роде визуальную иллюстрацию известных произведений. И это приводит к тому, что в репертуарах многих театров преобладают постмодернистские интерпретации.

Рассмотрим основные характеристики постмодернизма в искусстве. Прежде всего, следует отметить, что он пришел на смену модернизму, чтобы его преодолеть, подменить, хотя между этими двумя направлениями в искусстве было много общего, что проявляется в разрушении устоявшихся традиций, идей, концепций,

¹ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1. О профессии режиссера. Л., 1980. С. 115.

жанров, поиске новых художественных форм. Для отечественного постмодернизма объектом преодоления, отталкивания также являлся социалистический реализм с его изображением приукрашенной, идеологизированной действительности. Если модернисты экспериментируют с формой, то постмодернисты создают мозаику, *пастиш* из готовых элементов, то есть из кусков других произведений, цитат, аллюзий. Результатом восприятия коллажного текста, часто восходящего к различным литературным стилям и направлениям, является игра со смыслами, даже издевательство над ними, каталогизация эмоций реципиента.

В 1980-е гг. отечественный театр для своих постановок использовал произведения постмодернистов: А. Битова, Вен. Ерофеева, Виктора Ерофеева, Е. Гришковца, Л. Петрушевской, Саши Соколова и др. Начиная с 1990-х гг. в качестве источников постмодернистских спектаклей режиссеры стали привлекать классические произведения; вначале молодые режиссеры, а затем и маститые экспериментировали с инсценировками русской классики. Эти спектакли вызывали и вызывают самые противоречивые оценки зрителей и критиков – от восхищения до негодования и возмущения. И это понятно, потому что постмодернистские постановки классики приводят, по существу, к перечеркиванию известных со школьной программы текстов, подмене отдельных фрагментов текста классического произведения, включению в него инородных текстов. В результате такой их переделки классические тексты изменяются до неузнаваемости. Разрушая всякие каноны и стереотипы, постмодер-

нистские тексты высмеивают традиционные ценности, идеалы и каноны, отличаются фрагментарностью и деконструкцией, асистемностью, карнавализацией и игровым началом, обилием прецедентных текстов, которые являют своеобразный тезаурус образованного человека. Для них характерна интертекстуальность, ориентация на множественность интерпретаций, отказ героев от своего «я», стирание их личности, создание нового типа читателя, слушателя или зрителя, который сам обладает субъектностью в тексте, может домысливать спектакль или даже в нем участвовать [3; 5].

По существу, в процессе работы с произведениями классики театральные режиссеры приобретают полную свободу. Они могут выступать в роли сотворца классического произведения, кардинально меняя его исходный замысел, сюжет, концепцию мира и человека. В результате их переделки «голос автора перестает быть слышен, хотя его имя фигурирует на афише» [4, с. 36–43].

Интересно, что при просмотре постмодернистского спектакля от зрителя не требуется знание содержания классического произведения, и после его просмотра у него (особенно у молодого зрителя) возникает уверенность, что на сцене было представлено подлинное классическое произведение. Подмена классического текста постмодернистским уводит современного зрителя от серьезных проблем жизни, а само искусство становится больше средством развлечения, а не духовного, нравственного воспитания и развития.

Для современного театра, как свидетельствует практика, наиболее сложным является органическое

соединение традиционных подходов к прочтению классики и нового, актуализированного ее прочтения. Поэтому режиссерские постановки чаще всего могут быть рассмотрены как спектакли традиционные, не претендующие на особое новаторство, и спектакли авангардные, постмодернистские [6, с. 395–415]. Обратимся к конкретным современным театральным постановкам классики.

На сцене Мариинского театра до сих пор время от времени, особенно в дни рождения Ю. Темирканова, 10 декабря, появляется опера «Евгений Онегин» в классической постановке маэстро, премьеры которой состоялась еще в 1982 г. Такое длительное бытование классической и достаточно традиционной постановки связано со вкусами определенной части публики. Неслучайно об этой опере в блогах и в СМИ можно встретить не одну восторженную рецензию или отклик. Приведу любительский отклик анонимного автора, который подписался псевдонимом natali1663: «От постановки я в восторге. Это, пожалуй, самое красочное и самое достойное представление этого сезона на исторической сцене Мариинского театра. <...> На современной (как ее еще называют – яблочной) постановке “Евгения Онегина” я не была. Сравнить не могу. Но мне всегда больше импонировала именно классическая постановка. Когда декорации яркие и соответствуют эпохе, когда красивые костюмы и никаких отступлений от оригинала на современность, грамотная речь без молодежного сленга. <...> Хорошо представлена деревенская жизнь, чарующими были песни девушек-крестьянок, шикарен Петербург, бал у генерала и Татьяна в малиновом

берете была подобна Богине красоты. Не мудрено, что Онегин влюбился в нее как мальчишка.

Ария генерала “Любви все возрасты покорны” вызвала бурю несмолкаемых оваций и возгласов “БРАВО”².

«Великой постановкой» назвал оперный спектакль Ю. Темирканова в своем профессиональном отзыве главный дирижер Михайловского театра М. Татарников: «Опера Чайковского, в первую очередь, ассоциируется у меня с великой постановкой Юрия Темирканова в Мариинском театре – возможно, одним из лучших спектаклей, когда-либо появлявшихся на оперной сцене. Работая над “Евгением Онегиным”, я стараюсь не забывать о ключевой идее интерпретации Темирканова, у которого звучание каждой ноты и каждого слова было подчинено логике музыкальной драматургии Чайковского, а оркестр становился непосредственным участником драматического повествования»³.

Одновременно в музыкальных и театральных рецензиях звучит мысль об архаичности темиркановской постановки «Евгения Онегина», обилии в ней штампов и клише. На это указывает в своем театральном обзоре под названием «Онегин, я скрывать не стану...», опубликованном в «Петербургском театральном журнале», критик Е. Третьякова. Она сравнивает недавнюю постановку «Онегина» с премьерой 1982 г. и говорит, что от прежней постановки не осталось и следа. Недостатком

² Опера «Евгений Онегин» // Отзовик. URL: https://otzovik.com/review_8860593.html (дата обращения: 11.05.2023).

³ Татарников Михаил. URL: https://www.goldenmask.ru/spect_1008.html (дата обращения: 11.05.2023).

сегодняшней постановки оперы автор считает «трафаретность» интерьеров и мизансцен, отсутствие в них динамики и новизны: «Сценическая драматургия утратила событийный ряд. Царит предсказуемость. Да так, что никакому штампу не снилось. Выход справа, уход влево. Зачем? Почему? Как заведено испокон веку. И вот уже кажется, что спектаклю не тридцать шесть, а сто тридцать шесть. И не знает еще искусство театра, что такое режиссура. И Темирканов не знал, если честно сказать. Он через музыку проработал характеры и взаимоотношения, не через сцену. Это и тогда выбрасывало спектакль из театрального процесса в прошлое. А сейчас он в прошлом еще дальше или глубже. Решения нет, есть разводка и создание обстановки. Воспроизведение чего-то очень давнего, знакомого, изведенного. Вот дуэль, и снежная даль, и поваленное дерево. Куда же без него? Еще бы Лемешева на него посадить...»⁴.

Темиркановскую версию «Евгения Онегина» Е. Третьякова считает устарелой прежде всего из-за ее сценической драматургии: «Он через музыку проработал характеры и взаимоотношения, не через сцену»⁵. А почему бы и нет? Но современная опера требует новых сценических решений, иной драматургии, поэтому критик делает вывод о нежизненности темиркановского спектакля: «Он мертвый и еще немного смешной. Потому что сменилось не одно поколение испол-

нителей и каждое привнесло что-то свое. Последнее поколение – современную пластику, например. В том смысле, что плавные и важные движения пушкинских героев исполнителям до того чужды, что они играют некие штампованные о том представления. То голову кто-нибудь наклонит важно, то книксен неловкий сделает – все искусственно, все нарочито – как учили»⁶.

Нужно заметить, что мнение Е. Третьяковой опровергают современные специалисты, которые ведут диалог в передаче «Нескучная классика». Они утверждают, что при постановке оперы все же надо исходить из музыки, а не навязанных извне сценических решений.

Полной противоположностью темиркановской постановке явился постмодернистский оперный спектакль режиссера-авангардиста А. Жолдака «Евгений Онегин» на сцене Михайловского театра. Спектакль был удостоен высшей национальной театральной премии «Золотая маска» в номинации «Лучший оперный спектакль» и стал поводом небывалой дискуссии о режиссерском театре. В нем мы встречаемся с антихрестоматийной трактовкой психологического и романтического театра П.И. Чайковского, в которой использована условно-метафорическая, постмодернистская образная система. Прекрасная музыка Чайковского здесь кажется вторичной; ее отодвигает на задний план сценическая драматургия и театральный язык символов и метафор. Особую роль играет также оформление спектакля. В нем только два цвета, которые являются

⁴ Третьякова Е. «Онегин, я скрывать не стану...» // Петербургский театральный журнал. 2018. № 2 (92). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/92/petersburg-past-present/onegin-yaskryvat-nestanu/> (дата обращения: 11.05.2023).

⁵ Там же.

⁶ Там же.

сквозными метафорами. Сначала это белый цвет – цвет одежд героев, стен ларинского дома, снега, сценического пространства в целом. Но постепенно белый цвет по мере развития действия уступает место черному, а в его финале наступает полный мрак. Цветовое оформление спектакля – это театральная метафора рока, который играет судьбами героев. Кроме темы рока в нем явный акцент сделан на эротике, которая представлена слишком явно и игнорирует пушкинскую глубокую рефлексию и философию.

Спектакль А. Жолдака оказался настолько скандальным, что вызвал бурную дискуссию в театральных кругах и породил множество негативных отзывов зрителей на театральных сайтах. В качестве примера приведу возмущенный отзыв одного из зрителей: «Постановка “Евгения Онегина” с режиссурой Андрия Жолдака – это самая большая ошибка руководства театра за все его время существования. Великолепные артисты отработали все, что требовал режиссер, но спасти великое произведение от насмешек зала не смогли. <...> Присутствие Черномора невесть как залетевшего в покои Татьяны из “Руслана и Людмилы”, поглаживающего хористок пониже спины (развернутых задом к зрителю) – добавило градус похабности к действиям Ленского – хватающего попеременно за “пониже талии” то Ольгу, то Татьяну... Перемещающийся по сцене холодильник, стиральная машина с неработающим отжимом белья, утечка воды с потолка (видимо от протекающего водопровода соседней сверху) – все это крайне усугубило и без того удручающую картину на фоне стен, перене-

сенных из лечебного учреждения ... Ужас. Позор. Отвращение»⁷.

Некоторые зрители, которые задумались о символике и метафорах спектакля, отзывались о нем не так агрессивно, как, например, другая зрительница: «Очень странная постановка режиссера Андрия Жолдака. Перегруженная метафизическими ребусами, которые зрители, ломая голову, разгадывают весь спектакль, пытаюсь понять, что бы это значило. Реально отвлекают от пения и музыки постоянные выходки режиссера. <...> Задумки-то хорошие. Вот просто если бы их было поменьше и поизбирательнее – спектакль бы выиграл»⁸.

Конечно, в спектакле А. Жолдака не так все просто, как в этих дилетантских отзывах. В нем мы встречаемся с оперой, где драматургическое действие обрело свою жизнь и строится на собственных ритмах, которые могут не совпадать с музыкой Чайковского. Драматургические сцены здесь не менее значимые, чем музыкальные. И в этом приметы, которые мы, к сожалению, наблюдаем в современных постановках оперы. Очевидно, что только при условии гармонического соединения в опере музыки, драматургии, вокала и сценического оформления можно говорить об удачном спектакле. В данном случае, как уже было сказано, сценическое действие превалирует над музыкой. Сценическая концепция Жолдака связана с культурными ассоциациями: уподоблением образов центральных

⁷ Все отзывы о спектакле «Евгений Онегин» // Афиша. Москва. URL: <https://www.afisha.ru/performance/evgeniy-onegin-91504/reviews/> (дата обращения: 01.10.2023).

⁸ Там же.

персонажей – Евгения Онегина, Владимира Ленского, Татьяны и Ольги Лариных – четырем природным стихиям.

Так, Татьяна Ларина, с ее постоянством, ассоциируется с землей – символом надежности, устойчивости, традиционности, а также с домашним очагом, на что указывает фамилия – Ларина. С ней также в спектакле соотносится миф о древнегреческой богине Деметре и ее дочери Персефоне. Неслучайно в спектакле кровать Татьяны размещена среди зеленого луга, что подчеркивает ее связь с землей.

Главный герой романа, именем которого он назван, ассоциируется с водой, холодом и льдом. В постановке эта связь выражена не только на уровне семантики его фамилии, восходящей к Онеге, но и визуальной метафорой. Герой носит с собой в авоське 1950-х гг. или в банке кусок льда. Его холодность, замороженность также подчеркивает другая визуальная метафора – холодильник, который присутствует в сценах с Онегиным. Посредством зрительной, наглядной метафоры режиссер решает сцену объяснения главных героев: Онегин на свидание пришел с кусками льда в сетке, а Татьяна, предчувствуя холодный ответ на ее письмо, поставила целый ряд стеклянных банок, чтобы сливать в них тающий лед. Сцена, конечно, любопытная, но она ставит зрителя в тупиковую ситуацию разгадывания ребуса, и ему уже не до музыки.

Образ Ленского соотнесен в спектакле со стихией огня. Пламя, горение постоянно сопровождают жизнь Ленского на страницах романа: это и поэтический огонь творчества, и свойство души героя, и «юный жар и юный бред». В оперном спектакле Жолдака «пламя» Ленского постоян-

но охлаждают и тушат: льют на него воду и молоко. Эти сцены особенно раздражают зрителя, потому что несколько раз на протяжении действия на голову бедного певца выливают то трехлитровую банку воды, то такое же количество молока. Так опера превращается в балаган: где чувство меры у создателей спектакля?

Связь Ольги со стихией воздуха, эфира в опере подчеркивается ее порханием, кружением, стремлением к распахнутым, открытым пространствам и слишком откровенными эротическими позами.

Эти сценические «перлы» в спектакле могли бы выводить зрителя на глубинный, архетипический уровень проникновения в пушкинский мир, если бы не преобладающий в спектакле прием деконструкции, разрушающий оперный текст на разрозненные мизансцены, в которых режиссер демонстрирует свои все новые и новые «находки». Например, намек на лесбиянство сестер Лариных, стиральная машина в окне дома, прилетевший неведомо откуда Черномор с длинной бородой, комическая сцена дуэли, в которой Ленский живым ложится в гроб, представляющий собой футляр для настенных часов. Видимо, эта сцена демонстрирует нам, что время Ленского закончилось, и он «сыграл в ящик». В довершение трагикомической сцены на его голову выливается по банке воды и молока.

Неоднозначное впечатление вызывает сцена бала в доме Лариных, больше напоминающего современную вечеринку с драками и стрельбой по шарикам. После завершения спектакля зритель находится в глубоком недоумении: хлопать ему или топтать ногами от возмущения, так как режиссер в своей интерпретации

пушкинского романа пытался соединить несоединимое – «в одну телегу впрячь ... коня и трепетную лань».

Но если в спектакле Жолдака все же имеются интересные находки, которые заставляют мыслить, быть активным на протяжении всего действия, то в других постмодернистских постановках сценический текст настолько далек от текста произведения, что зрителю только и остается разгадывать «ребусы» режиссера или полностью подчиниться его воле.

Возмущенный произволом современных режиссеров художественный руководитель Малого театра Ю.М. Соломин заявил, что произвольные интерпретации русской классики должны быть «подсудным делом». В частности, выступая защитником бережного отношения к классике, он, обращаясь к СМИ, сказал: «У меня большая просьба поддержать меня. Поддержите, пожалуйста, чтобы нашу классику никто не передергивал, даже из именитых режиссеров»⁹.

В качестве примера такой произвольной режиссерской интерпретации классики можно привести спектакль А. Ледуховского в Санкт-Петербургском ТЮЗе по мотивам романа «Обрыв» И.А. Гончарова (сценарий А. Шапиро).

Постановщики спектакля превратили в настоящий балаган сложный роман Гончарова о высокой любви, разных типах женской красоты. А ведь писатель считал, что именно воспитание и «всеобщая, всеобъемлющая любовь» являются той силой,

которая «может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности». Сам автор «Обрыва», по его признанию, «сознательно и бессознательно <...> стремился к этому огню, которым греется вся природа» [2, с. 361].

От «Обрыва», выражаясь языком современных зрителей, осталась «дырка от бублика». Райский и Марк при каждом удобном и неудобном случае пьют водку, закусывая солеными огурцами (банку носят с собой), и дерутся. Вера напоминает то голливудскую актрису 1930-х гг. с грубым голосом, то тигрицу, готовую переспать не только с Волоховым, но и с Райским. Ульяну, Полину и Марину играет одна и та же актриса, которая всем предлагает секс и постоянно обнажается до купальника. Это уже не искусство, и даже не вопиющая пошлость вместо него, а откровенная пропаганда безнравственности, распущенности и чуть ли не порнографии. А ведь всего печальнее, что этот спектакль поставлен для детей и юношества в Театре юного зрителя! Что он может воспитать? Какие цели преследовали постановщики?

Кажется, что на эти вопросы дает ответ театральная критик М. Смирнова-Несвицкая в своей статье «“Обрыв всего”: “Обрыв”. История одного ненаписанного романа». Приведем фрагмент из статьи критика, в которой она трактует декорации, костюмы героев спектакля и свет: «Визуальный ряд, декорации и костюмы отсылают к пику “гуманизма”, к предвоенной Германии, “Гибели богов” или к фильмам Фассбиндера, мистике Дэвида Линча. То ли это наше воображение разыгралось, то ли Вероника Фосс, ненавидевшая яркий свет, мечется по сцене – Анна

⁹ Соломин предложил запретить режиссерам «передергивать» русскую классику. Худрук Малого театра озвучил жесткую позицию по экспериментам режиссеров. URL: <https://www.rbc.ru/life/news/64356a149a79474a3fed154e> (дата обращения: 10.10.2023).

Мигицко в роли Веры удивительно похожа на нее, лишь черты помягче. Тьма, темнота, ночь – еще одно действующее лицо спектакля, тонкая и точная работа художника по свету Игоря Фомина. Во взаимодействии с декорациями и актерами свет множит смыслы и ассоциации. <...> Сцена в основном пуста, предметы возникают как бы из ниоткуда – пишущая машинка для Райского, стулья для гостей. На планшете появляется световое пятно – а там уже необходимый реквизит. Кто и когда его заряжает, не видно – авторы спектакля не дают нам разглядеть то, что видеть не положено. Темнота работает физиологически, пробуждая тревожное внимание, заставляя “дорисовывать” картинку у себя в мозгу. Так решен “обрыв”: в центре сцены “земля уходит из-под ног”, плунжера опускают часть круга, а из провала, из “бездны” поднимается некое сооружение, напоминающее страшный старый курятник, множество клеток, слепленных между собой, затянутых железными сетками. Разглядеть в подробности конструкции мы не можем, режиссер и художники добиваются эффекта лишь впечатления, ощущения тюрьмы, причем пустой, где когда-то насильно держали живых существ¹⁰.

Замечательные ассоциации, но причем здесь Гончаров с его верой в человека и его связи с национальными традициями, вера в возможность подняться с «обрыва» и обрести себя?

Приведем другую интересную, претендующую на философское

обобщение интерпретацию одной из ключевых сцен спектакля в статье М. Смирновой-Несвицкой: «Верочка с бутылкой водки в руке, пьяная и трепаная, выходит на авансцену и горячо и горестно молится Богу. От женщины-вамп, образа, в котором она начала спектакль, остается лишь красное платье. Ее жалобные интонации перемежаются с требовательными и даже капризными, в текст канонической молитвы врываются слова “от себя”: “Господи, блин, ну сделай же ты хоть что-нибудь! Услышь меня!”

Чудовищная трагедия богооставленности, брошенности нескольких поколений, растерянность духовного сиротства всей страны...

И реплика – видимо, Марка, – “Бога нет”, произнесенная с интонацией бездарной обыденности, констатации, как если бы по телефону ответили “Его нет дома”, подразумевает полную невозможность разговоров о Боге, это просто сотрясание воздуха. Бога нет, стало быть, нет ни выбора, ни свободы»¹¹.

Статья театрального критика подтверждает мысль, что А. Ледуховскому и А. Шапиро роман нашего классика послужил лишь «строительным материалом» для создания постмодернистского спектакля, сценического гротеска о «падшем поколении» и кошмаре современности. Но где же Гончаров?

Интересно, что в блоге театра о спектакле Ледуховского преобладают комплиментарные отзывы, а театральные критики изошряются друг перед другом в похвалах. В подтверждение приводим рецензию театрального критика А. Пронина: «Фантастический какой-то спектакль “Обрыв”

¹⁰ Смирнова-Несвицкая М. «Обрыв всего»: «Обрыв». История одного ненаписанного романа // Петербургский театральный журнал, октябрь 2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/obryv-vsego/> (дата обращения: 10.10.2023).

¹¹ Там же

по Гончарову поставил в нашем петербургском ТЮЗе Анатолий Ледуховский. Спектакль, который тянет пересматривать. Спектакль, который давно бы пора закончить, а он все длится, и ты радуешься очередному финалу, потому что упиваешься театром. Обрыв тут равен надрыву: и в этом пространстве декадентского надрыва люди сходят с ума, превращаясь в жутковатые механические манекены. А тем же самым временем пустое скучное пространство спектакля (поворотный круг да стулья) обретает грациозность, смысл и ритм. Чувствуешь себя принцессой из Андерсена, которая любила слушать механического соловья. Только тут хор механических соловьев под умелой рукой неведомого дирижера»¹².

И совсем другой отзыв – от одного из зрителей: «Первый раз встала и ушла!!! Действительно, как писали выше, режиссер не оставил камня на камне от Гончарова. И это ужасно!!! “Обрыв” мое самое любимое школьное произведение, перечитывала его раз 5, его можно переложить на наше время, и все будет актуально. Считаю, что если все так “извращать” (именно извращать, потому что с детьми на это идти не нужно!!!), то называйте спектакль по-другому. Это не “Обрыв”!!! <...> Ушла читать Гончарова, чтоб хоть как-то “замазать” в своей памяти это недопонимание. P.S. ТЮЗ обожаю и хожу туда часто и на детские, и на взрослые спектакли. “Обрыв” – это ужас ужасный!!!»¹³.

¹² Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А.А. Брянцева. Обсуждения. URL: https://vk.com/topic-189897_43021815 (дата обращения: 10.10.2023).

¹³ Там же. URL: https://vk.com/topic-189897_43021815?ysclid=lyocyufe44732569984 (дата обращения: 10.10.2023).

Да, в этом отзыве нет глубокомысленных рассуждений профессионалов, зато все искренне. Тем не менее, спектакль, который полностью перечеркивает текст Гончарова, получил награды по пяти номинациям театральной премии «ПРОРЫВ» сезона 2018/2019 гг. Чему эта постмодернистская постановка призвана воспитывать молодежь? И как поступать учителю-словеснику, который пришел со своими учениками в ТЮЗ на такое сценическое прочтение романа «Обрыв», может быть, самого значительного произведения русского классика о любви, женской красоте, высоком искусстве, которое одухотворяет читателя, делает его немного поэтом и художником?

Не уходят от постмодернистских постановок классики и наши мэтры, известные режиссеры. Так, большой ажиотаж в театральных кругах вызвал спектакль «Гамлет» в Малом драматическом театре в постановке Л. Додина, одного из самых титулованных режиссеров России. Спектакль представляет собой постмодернистский коллаж текстов. В него вошли сочинения Саксона Грамматика, Рафаэля Холиншеда, Уильяма Шекспира и Бориса Пастернака, а также отдельные цитаты из пьес английского драматурга – «Ромео и Джульетта» и «Макбет». Л. Додин не только выступил соавтором Шекспира, но и принципиально новым интерпретатором образа Гамлета и даже гуманизма эпохи Ренессанса. И неслучайно, что уже несколько лет споры о спектакле известного режиссера не утихают. Здесь в равной степени можно говорить как об интересных находках постановщиков спектакля, так и о достаточно спорных.

Концепция додиновского «Гамлета» изначально уже задана оформлением сцены (художник А. Боровский). С одной стороны, это театр в театре с его партером, ярусами, оркестровой ямой, а с другой – трехъярусная модель мира с небом, землей и преисподней. Сама сцена обрамлена металлическими строительными рамками, образующими своеобразные пустые «соты», закрытые полиэтиленовой пленкой. В течение действия стенки и пол «сот» укрепляются деревянными щитами. «Соты» символизируют вечно изменяющееся геометрическое пространство, в которое заключены люди, исторические события, сама история. Может быть, это и аллюзия нашего цифрового века.

Связь времен в спектакле осуществляется как общим оформлением сцены (ярусами и «сотами»), так и костюмами актеров. Они одеты в черные футболки с портретами персонажей. На футболке Гертруды портрет Клавдия с надписью «Он мой король», у Клавдия – его портрет с надписью «Я тот самый король». Офелия передвигается по сцене в юбке-клеваш, ботинках и футболке с надписью «Он мой принц». Гамлет носит на груди двойное изображение – себя и Призрака, его отца.

Можно говорить об удачном музыкальном оформлении спектакля: его действие сопровождается музыка А. Шнитке, Д. Эллингтона, И.С. Баха.

Ведущей идеей додинского спектакля является разрушение мифологии гамлетизма, которая стала как психологическим понятием для характеристики рефлексии личностей, находящихся в постоянных противоречиях, так и философским. Последнее служит для обозначения сильной личности, в одиночку

сражающейся со злом и пытающейся восстановить нравственные законы, по которым должно жить общество, чтобы не наступил всеобщий хаос. С этой целью Додин из различных текстов и сценических мизансцен конструирует совершенно непривычный образ Гамлета, с которым трудно согласиться и которого трудно принять: в противном случае будет разрушена вера в справедливость, человеческий разум и социальный прогресс, истоки которой мы находим в эстетике и философии эпохи Возрождения.

Свою деконструктивную концепцию образа Гамлета Л. Додин сжато сформулировал в тексте программы к спектаклю: «Одна из загадок этой великой истории в том, что великий гуманист убивает, сводит с ума и к финалу “укладывает” практически всех основных героев и вместе с ними себя самого. Правда, он делает это, постоянно размышляя: можно ли убивать, нужно ли убивать, можно ли мстить, как мстить так, чтобы было действительно мстительно; просто убить или убить так – поскольку принц человек верующий, – чтобы убитый точно попал в Ад, а не в Рай. Также Гамлет совершает то, что он совершает, результат всех его размышлений – оправдание ненависти, мести, убийства, а в основе всего этого ... лежит желание власти»¹⁴.

Как видим, додинская трактовка образа Гамлета, циничного, грубого, самоуверенного, жестокого, не похожа ни на одну ранее известную трактовку. Хаос и абсурд торжествует. Каждая эпоха хуже предыдущей. Гамлет рвется к власти и убивает всех вокруг себя и сбрасывает трупы

¹⁴ Цит. по: Гамлет. Режиссер Лев Додин. URL: <http://worldtheatre.ru/events/product/gamlet> (дата обращения: 10.10.2023).

(их символизируют куклы персонажей трагедии) в преисподнюю, а в конце сходит с ума. Такой неутешительный и мрачный финал спектакля. Но это уже не Гамлет, а перечеркнутый Гамлет – Анти-Гамлет.

Отрицая гуманизм и нравственные законы, которые лежат в основе мироустройства, режиссер движущей пружиной действия сделал ненависть, мщение и эротику. В спектакле, действительно, много эротических и неприличных сцен. На сцене мы видим имитацию полового акта, который совершают Гамлет (Даниил Козловский) и Офелия (Елизавета Боярская), а свой знаменитый монолог Гамлет произносит скороговоркой, положив голову между обнаженных ног Офелии. Вторая пара – Клавдий (Игорь Черневич) и Гертруда (Ксения Раппопорт), демонстрируя свою «любовь», в экстазе несколько минут бегают по всем ярусам сцены полуобнаженными.

В спектакле также много ребусов и модификаций: Офелия сестра не Лаэрта, а Полония; Лаэрт же на сцене отсутствует, как отсутствуют и друг Гамлета – Горацио и ряд других персонажей. А зачем они постановщикам, когда концепцию спектакля нужно предельно упростить?

Конечно, поклонники режиссера устроили ему после спектакля бурные овации, к ним присоединились и рядовые зрители. Однако додинский Гамлет не стал личностью, борцом с «морем бед», который в одиночку пытается восстановить справедливость и поступательный ход истории. И это хорошо почувствовали некоторые зрители, которые в блоге оставили свои отзывы о спектакле. Приводим два из них: «Постановка “Гамлета”, в кото-

рой нет Горацио, Лаэрта, Фортинбраса, Розенкранца и Гильденстерна. Текст Клавдия говорит Гертруда. Текст Горацио говорит слуга. А Гамлет говорит текст Ромео. Вы не ослышались – Ромео! Актеры раздеваются до трусов, и Гамлет читает монолог “Быть или не быть” из-под юбки Офелии. Позор»¹⁵; «Ужасный спектакль! Жаль потраченного времени и 20 тыс. Совершенно непонятно, что, собственно, хотел сказать этим режиссер. Зачем намешано в кучу творчество разных авторов? От Шекспира остались рожки да ножки. Ни трагедии, ни атмосферы. Боярская в роли Офелии вызывала лишь чувство омерзения, особенно исполняя песню. Остальные артисты все были хороши, только не понятно, зачем они в этом участвовали. Это было очень плохо»¹⁶.

Анализ современных постановок свидетельствует о том, что классика требует новых прочтений, чтобы не быть музеем, историей. Полисемия смыслов, которая в ней заключена, делает ее всегда современной. Игнорирование этих смыслов и самой специфики классики в постмодернистских постановках, по существу, ее отменяет, перечеркивает. Удачными могут быть только те спектакли, которые возвышают современного зрителя до духовных высот классического произведения, а не опускают его до уровня современной массовой культуры.

Учителя-словесники испытывают большие затруднения в интерпретации современных сценических прочтений классики. И им необходима методическая помощь. Но театральные постановки, особенно инсценировки

¹⁵ Гамлет, отзывы на спектакль // Афиша. Театры. URL: <https://www.afisha.ru/performance/gamlet-116947/> (дата обращения: 03.09.2023).

¹⁶ Там же.

классики, должны больше ориентироваться на юного зрителя. Нужны встречи с режиссерами и актерами, обсуждение спектаклей. И в этом может помочь замечательный опыт Ленинградского ТЮЗа.

Библиографический список

1. *Брянцев А.А.* Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма / под ред. А.Н. Гозенпуд. М., 1979.
2. *Гончаров И.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 1955.
3. *Дьяков А.В.* Философия и эстетика эпохи постмодерна // Новая философская энциклопедия. Т. 4. М., 2001. С. 456–466.
4. *Конева М.О.* Постмодернистское толкование русской классики (на примере пьес А.П. Чехова) на сцене современного театра. Проблема искажения авторского замысла // Культурное наследие России. 2015. № 4 (11). С. 36–43.
5. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография. Екатеринбург, 1997.
6. Русская классика в диалоге с современностью: модели взаимодействия / В.А. Доманский, О.Б. Кафанова, Н.А. Миронова, Н.А. Попова. М., 2022.

References

1. Bryancev A.A. Vospominaniya. Stati. Vystupleniya. Dnevniki. Pisma [Memories. Articles. Speeches. Diaries. Letters]. A.N. Gozenpud (ed.). Moscow, 1979.
2. Goncharov I.A. Sobraenie sochineniy: v 8 t. [Collection of works in 8 vol.]. Vol. 8. Moscow, 1955.
3. Dyakov A.V. Philosophy and aesthetics of the postmodern era. *Novaya Filosofskaya enciklopediya*. Vol. 4. Moscow, 2001. Pp. 456–466. (In Rus.)
4. Koneva M.O. Postmodernist interpretation of Russian classics (using A.P. Chekhov's plays as an example) on the stage of contemporary theatre. The problem of distortion of the author's intention. *Kulturnoe nasledie Rossii*. 2015. No. 4 (11). Pp. 36–43. (In Rus.)
5. Lipovecky M.N. Russkiy postmodernizm. (Ocherki istoricheskoy poetiki) [Russian Postmodernism. (Essays on historical poetics)]. Monograph. Ekaterinburg, 1997.
6. Domansky V.A., Kafanova O.B., Mironova N.A., Popova N.A. Russkaya klassika v dialoge s sovremennostyu: modeli vzaimodejstviya [Russian classics in dialogue with modernity: Models of interaction]. Moscow, 2022.

Статья поступила в редакцию 15.03.2024, принята к публикации 30.04.2024
The article was received on 15.03.2024, accepted for publication 30.04.2024

Сведения об авторе / About the author

Доманский Валерий Анатольевич – доктор педагогических наук, профессор; профессор кафедры теории и методики непрерывного профессионального образования, Санкт-Петербургский военный ордена Жукова институт войск национальной гвардии Российской Федерации

Valerii A. Domanskii – ScD in Education, Full Professor; Professor at the Department of Theory and Methods of Continuous Professional Education, Saint-Petersburg military Institute of National Guard Troops of the Russian Federation

E-mail: valerii_domanski@mail.ru