

УДК 821.161.1 (Русская литература)

ОСОБЕННОСТИ ИНСЦЕНИРОВОК АСИ ВОЛОШИНОЙ: «ШИНЕЛЬ ГОГОЛЯ»

© 2021 Тютелова Л.Г.

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент

E-mail: largenn@mail.ru

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 15.05.2021

В работе рассматривается проблема перевода классического эпического текста на язык драмы. На материале пьес Аси Волошиной доказывается, что современный драматург вступает в диалог с предшественником, чтобы увидеть классику в контексте «большого бремени». В пьесе «Шинель Гоголя» текст первоисточника представляется как часть петербургского текста. Последний и обнаруживает новые смыслы гоголевской повести.

Ключевые слова: инсценировка, Ася Волошина, диалог, автор, смыслопорождение.

DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-79(1)-155-159

Введение. Для театра «инсценировка» – вполне обычное понятие. В материалах к словарю «Театральные термины и понятия» выделяют два его значения. Непривычное, которое было распространено в 20-е годы XX века, – «сценическая постановка». И более привычное – «переработка недраматургического литературного произведения для театра; пьеса, написанная по эпическому или лирическому произведению (произведениям)» [1, с.102]. Появление таких инсценировок в XVIII веке было следствием того, что сцена рассматривалась как продолжение литературы.

Дискуссия (история вопроса). Инсценировка мыслилась как технический процесс перевода повествовательной формы в диалогическую. При этом «подавляющее большинство авторов инсценировок видели (и продолжают видеть) своей задачей сохранение для театра фабулы первоосновы и ее идейно-содержательного плана; в некоторых случаях прослеживается стремление сохранить поэтику литературного первоисточника» [1, с.102].

Но ситуация не такая однозначная, как ее обозначает начало статьи в словаре. Во-первых, «получавшиеся драматургические формы не имели вовсе или имели минимальное драматическое содержание. Стремление же сделать и [инсценировку] фактом драматического искусства уводило инсценировщика и от проблематики первоисточника, и от его поэтики» [1, с.102].

Во-вторых, автором произведения считается создатель первоисточника. А автор инсценировки – литературным поденщиком. И только когда

инсценировка значительно отличается от первоисточника, тогда она считается самостоятельным произведением, как это обозначается в «Театральной энциклопедии». Интересно, что такому положению дел первым воспротивился театр, когда посмотрел на текст оригинала как на произведение, с которым театр ведет диалог.

Основы такой традиции были заложены в 1910 году постановкой В. И. Немировича-Данченко. «Литературное произведение – роман Ф. М. Достоевского – перерабатывалось для сцены изначально театральным методом: текст, звучавший в спектакле, формировался в процессе репетиций. Из массива романа опытным путем выбирались сцены, необходимые будущему спектаклю. Такой способ позволил изменить традиционные иерархические отношения роман – и. [инсценировка] – спектакль, включить текст Достоевского в сценический текст на правах сопрягаемого элемента структуры ...» [1, с.103–104].

Впоследствии о самостоятельности инсценировок режиссеры заявляли не раз. Например, Г. А. Товстоногов, отметивший, что «сущностной же причиной все более частого обращения режиссеров к недраматическим текстам является отнюдь не репертуарный голод, а объективные законы развития сценической формы, сближение и взаимодействие искусств: влияние на театр процессов, происходящих в литературе, кино, визуальных жанрах» [2, с.96].

Благодаря театру ушла в прошлое оценка инсценировки, данная еще В. Г. Белинским: «Передельвать повесть в драму <...> противно всем

понятиям о законах творчества и есть дело посредственности» [3, с.76]. Но вопрос о том, что она есть такое, насколько это самостоятельное произведение и кто есть ее автор, решенным не является.

При этом в современном театре интерес к постановке на сцене эпического текста не ослабевает.

Методы исследования: используются методы исследования, характерные для исторической поэтики, в частности при работе с литературным и сценическим материалом актуальными оказываются сравнительно-исторический и историко-функциональный методы.

Результаты исследования. Современная история литературы отмечает появление все новых и новых вариантов переработки для сцены недраматических произведений. Один из авторов, в творческом багаже которого есть целый цикл пьес, созданных на основании эпических произведений Гоголя, Толстого, Чехова, – петербургский драматург Ася Волошина.

Ее пьесы ставятся в театрах страны. Она известна и за пределами России. Современному театру интересны как ее инсценировки, так и оригинальные пьесы.

Волошина занимает позицию авторов, считающих инсценировку самостоятельным произведением: «...предпочитаю слово “пьеса”, потому что... ведь театр – это на всех этапах диалог. Диалог режиссера с материалом, художника с материалом, режиссера с художником <...> зрителя со спектаклем. Взаимодействие прозаического произведения с драматургом тоже должно быть диалогом, пусть неравным, но все же, иначе это просто ремесло и в нем какое-то недопустимое рабство» [4, с.217]. Таким образом, Волошина считает важным определением особенности современной инсценировки диалог автора со своим предшественником. И в этом диалоге драматург настаивает на своей свободе.

Эта свобода может быть разной. Как полагает, Н. С. Скороход [5], наименьшую степень самостоятельности предполагает позиция «среднего смирения» (термин М. Любомудрова) перед величием классика, который испытывает инсценировщик. В этом случае драматург выступает в роли читателя, который стремится к пониманию позиции, характеризующей автора первоисточника и даже, в какой-то мере, боится ее исказить. Но на современном этапе развития искусства в диалог вступают классик и драматург, который мог бы скрыть свою личностную

позицию видения, понимания «другого» только за правилами конструирования мира, жанровыми, например. Но в случае инсценировки жанровые коды первоисточника не могут быть использованы при переводе эпоса на язык драмы. А потому за жанровыми канонами современному автору не скрыться. И любая его попытка показать Пушкина, Достоевского, Чехова наталкивается на возражение зрителя – это не Пушкин, не Достоевский, не Чехов.

В современной культуре нет и авторского канона, соблюдение которого обеспечивалось бы мастерством, как это было в традиционалистскую эпоху. Поэтому более отвечает современной поэтической ситуации вторая диалогическая позиция – «интерпретационная». Она противоположна первой. Интерпретации зависят от возможностей читателя, его субъективности. В итоге инсценировка говорит не о первоисточнике, а о том, кто создает пьесу. В первом случае, по мысли Н. С. Скороход, происходит «смыслопредставление», во втором – «смыслопонимание». «Смыслопонимание», очевидно, предполагает большую авторскую свободу. Это высказывание драматурга, использующего чужой текст для разговора с читателем/зрителем о себе на основании своего понимания «другого».

Есть и третья ситуация – ситуация «смыслопорождения». «Принцип смыслопорождения, – как отмечает Н. С. Скороход, – обосновывает любую читательскую вольность предельной погруженностью в акт чтения-письма и предусматривает необходимость “вхождения в текст”» [5, с.30].

И именно о третьем типе взаимодействия с первоисточником говорит и Ася Волошина, комментируя свое творчество. Она ссылается на В. Э. Мейерхольда, который считал, что нужно инсценировать автора в целом. Но само понимание того, что именно нужно инсценировать, у Волошиной оказывается довольно сложным.

Она сопоставляет современную ситуацию создания пьесы с античной: «Иногда текст произведения можно взять как миф. По мифу может быть написано сколько угодно пьес, и одна из них – твоя» [4, с.217].

Волошиной кажется важным высказывание Ф. М. Достоевского в ответ на просьбу княжны В. Д. Оболенской дать разрешение на инсценировку «Преступления и наказания»: «Есть какая-то тайна искусства по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической <...> Другое дело если Вы как можно бо-

лее переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму или взяв первоначальную мысль совершенно измените сюжет?...» [6, с.491].

Именно второй вариант увлекает Волошину: «Революционно, правда? Остается всего ничего. Первоначальную мысль извлечь, вытащить, вернуть, даже создать относительно нее свою гипотезу. Потому что кто же знает наверняка? Даже сам автор не знает. И отыскать эквиваленты для перевода ее на язык театра...» [4, с.217].

Чтобы извлечь «первоначальную мысль», Волошина считает необходимым «погружение» в мир автора: «Желательно до некоторого состояния гипноза. Помните, Михаил Чехов описывает, как он сидит вечером в кресле и производит взаимопроникновение с Дон Кихотом. Примерно так — почти шучу, — но только через чтение» [4, с.218].

Примером «погружения» становится пьеса Волошиной «Шинель Гоголя», созданная по заказу челябинского Театра драмы имени Наума Орлова. В своем интервью Волошина призналась, что видит гоголевскую «Шинель» как код, ключа от которого пока нет. И поэтому извлеченная из текста мысль для нее — это «тайна», которая и становится авторской гипотезой Волошиной: «Мечта! Потому что абсолютно ясно, что в случае с этим текстом нужно инсценировать... тайну. Свой взгляд на разгадку огромного страшного и провидческого смысла, который за нехитрым сюжетом стоит» [4, с.218].

Для волошинского текста отправной точкой оказалось высказывание Достоевского о том, что «все мы вышли из “Шинели” Гоголя». В скобках замечу: для Волошиной видение значения исходного текста для истории русской культуры всегда оказывается важным, так как оно открывает «первоначальную» авторскую мысль, о которой она говорит в своем интервью. В «Душах Гоголя», пьесе 2018 года, даже со сцены звучит не только текст «Мертвых душ», но и реплики тех, кого «пробудила» мысль Гоголя:

«ПРЕДСЕДАТЕЛЬ (перебывает). О милая моя родина! На полях твоих, обширных, как целые царства, не растут померанцевые деревья, небеса твои часто покрываются тучами <...>

КОНФЕРАНСЬЕ. Загоскин 1839 год. Роман «Тоска по родине». Констатация того, что сама обширность должна сулить бесконечность национального триумфа <...>

ПРОКУРОР. Такому ль народу считать для себя честью быть примкнутым к Европе, к этой частичке земли, которой недостаёт на иную из её губерний?

КОНФЕРАНСЬЕ. Надеждин.

ПОЛИЦМЕЙСТЕР. Неужели такая страна, такой народ будет ещё подражать?

КОНФЕРАНСЬЕ. Краевский.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Западу, погрязшему в раздорах, вольнодумстве и конституциях...

КОНФЕРАНСЬЕ. Катков» [7].

В «Шинели Гоголя» оценки гоголевского творчества его последователями ушли в подтекст. При этом Волошина показывает, что повестью классика порожден целый ряд текстов русской литературы, и в конечном итоге — так называемый «петербургский текст». Поэтому Волошина признается: спектакль в челябинском театре, поставленный Денисом Хуснияровым (сценография Николая Слободяника), — «контрабанда Петербурга в Челябинск» [4, с.218]. И еще одно признание автора: «Трагическая история этого города определяет трагическую историю страны. Сначала столица на костях, потом — после революции — все перечеркнуть и из новой столицы строить новую страну. А Петербург сто лет парадно истлевать. Становится ничем» [4, с.218]. Это и есть «провидческий смысл», который, по мнению Волошиной, стоит за гоголевским сюжетом.

В волошинской пьесе в итоге появляется перспектива: от гоголевского Петербурга в настоящий день, облик которого во многом определяется главными персонажами современной пьесы. Это болотные духи. Именно они начинают действие, появляясь из того самого «ничто», о котором в интервью говорит Волошина: «На петербургской площади, ещё пустынной по причине раннего утра, в тех облициях, каковые угодно представить зрителю, — три ведьмы.

— Петербурх...

— Петербурх...

— Жизнь, право, тонкая и политичная.

— Кеатры...» [7].

Волошина считает, что ее духами «в Петербурге грезил Блок, загнипнотизированный “Макбетом”. Помните: “Едва дойдя до пузырей земли, о которых я не могу говорить без волнения, я заметил, что она тоже волнуется...”» [4, с.218].

В итоге один культурный текст — гоголевский — притягивает другой: «Макбета» с его «шекспировскими ведьмами», произведения Михаила Булгакова, прозу Антона Чехова, пушкинского «Медного всадника», «Петербург» Андрея Белого, лирический мир Александра Блока и т.д.

Это притяжение — результат волошинского «вхождения в текст», как это называет Н. С. Скороход: «Предельное расширение границ при чтении-смыслопредставлении обуславлива-

ет событие интерпретации субъективностью читателя; основанное на смыслопонимании чтение связывает полисемию текста с особенностями строения и коммуникативными стратегиями самого произведения и тем самым допускает невозможные для данного текста интерпретации. Принцип смыслопорождения обосновывает любую читательскую вольность предельной погруженностью в акт чтения-письма и предусматривает необходимость «вхождения в текст» [5, с.18].

Волошинский мир рождается как результат авторского чтения классики, с одной стороны, с другой – как результат возможности увидеть в сложно организованном тексте смыслы, позволяющие современному драматургу высказаться о своем времени и о себе.

Эти смыслы – порождены гоголевским текстом как материалом, по-своему воспринятому и воспроизведенному автором. При чем важно, что Волошина не останавливается на обнажении структуры гоголевского текста, на ее деконструкции, она извлекает мотивы, образы и из них, и не только из них – выстраивает свою модель.

Деконструкция исходного текста – распространенная стратегия работы с чужим текстом в современной драматургии. А. А. Щербакова, например, отмечает в драмах рубежа XX–XXI веков буквализацию авторских метафор, использование «стертых» цитат классического текста, появление классика в пьесе как персонажа, осовременивание героев исходного текста. Это все постмодернистские деконструкции, разрушающие авторские смыслы. Они, собственно, позволяют говорить о «смыслопонимании» как стратегии и результате инсценирования.

Вторая стратегия авторской деконструкции – это «разворачивание» исходного текста или «раскрашивание» ее фантастическими эпизодами. Драматурги пытаются найти переключки прошлого и современности на основании архетипических образов. По мнению А. А. Щербаковой, именно «этим путем пошли в своих самых известных пьесах О. Богаев и Е. Гремина. Сюжетная основа пьесы О. Богаева “Русская народная почта” – рассказ Чехова “Ванька”, хотя это не инсценировка и не пьеса “по мотивам”. Это, скорее, попытка осмысления современности в рамках заданной классиком системы ценностей» [8, с.15].

Волошина работает иначе. Она обозначает точку зрения автора на проблему и точки зрения

его последователей, сталкивает их, проверяет и занимается поиском своей собственной. И результат такой работы с классическим текстом – смыслопорождение. Можно найти аналоги этой стратегии в работе режиссера. Например, П. Н. Фоменко, говоря о возможности работы с пушкинским текстом, признавался: «Любовь дает право на любое волеизъявление. Здесь все переплетается: и интерпретация, и выражение собственного отношения к миру, к жизни, к настоящему и будущему. Но сама свобода этого выражения обретается лишь тогда, когда безумно в авторе растворишься» [9, с.110]).

В итоге возникают интересные догадки о гоголевском тексте. «Шинель Гоголя» Волошиной показывает, что финальный бунт призрака чиновника в петербургской повести 1842 года – предвестник и предвидение более страшного, катастрофического бунта, уничтожившего не только имперский Петербург (У Белого: “Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга. Это только кажется, что он существует»), но и всю империю, ибо он и есть ее воплощение.

Этому способствует расширение истории петербургского чиновника от истории только конкретного человека, хотя обычного до обезличенности, до истории места и империи. Именно поэтому на улицах города встречаются и гоголевский Башмачкин, и пушкинский Евгений, и Аблоухов Андрея Белого и т.п. Их появление – результат умения автора слышать голоса, которые приносит ветер, как у Блока в «12»:

- Корсет... рублей полтора ста стоит.
- Где нам сойтись?
- На пустыре.
- Хорошие знакомства.
- Вывесил золотую цепочку к часам, заказывает сапоги.
- Перстень с талисманом на щегольском мизинце.
- А на шинели – куница.
- Так-то, Иван Абрамович... – Этак-то, Степан Ваграмович.
- Тьфу! [7].

Но вслушивается драматург в гул истории, сохраненный русской классикой. И их хаоса звуков появляется образ города и человека в нем. Волошинский город опасен для жителя: в нем гибнет чиновник – Башмачкин, гибнет пушкинский Евгений, да и герою романа Андрея Белого город уготовил гибель. Тем самым герои разделяют судьбу города. Города, который является гоголевским «заколдованным местом». В нем пере-

секается обыденное и фантастическое. И его воле трудно противостоять, оставаясь самим собой, как показал, основываясь на гоголевской традиции, М. М. Булгаков, создавший свой образ города по модели гоголевского в «Мастере и Маргарите».

Выводы. В итоге «Шинель Гоголя» Аси Волошиной не попытка дать сценическую жизнь эпическому тексту, не результат представить гоголевский мир со всеми его оригинальными смыслами, явленными уже в XIX веке, а результат погружения в текст, результат диалога с автором с позиции «большого времени».

1. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. - СПб., 2005. - Вып. 1. - 250 с.
2. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены: В 2 т. - Л., 1980. - Т.1. - 303 с.
3. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений в 13-ти т. М., 1953-1959. Т. 6: Статьи и рецензии: 1842-1843 / ред. Б. И. Бурсов. 1955. 799 с.
4. Волошина, А. Это небезопасные игры [интервью с Т. Коростелевой] // Современная драматургия. - 2020. - №2. - С. 217-220.
5. Скороход, Н. С. Проблемы театрального прочтения прозы. Автореферат диссертации на соискание учен. ст. кандидата искусствоведения. - М., 2008. - 35 с.
6. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений в 15-ти тт. - Л., 1988-1996. Т.15: Письма. 1834-1881. 1996. - 855 с.
7. Волошина, А. Снег на Караванной. - URL: <http://mythos.spb.ru/?p=19> (дата обращения : 13.05.2021).
8. Щербаклова, А. А. Чеховский текст в современной драматургии. Автореферат диссертации на соискание уч. степени кандидата филологических наук. - Тверь, 2006. - 20 с.
9. Фоменко, П. Н. «Сбились мы. Что делать нам...»: [Интервью с Т. Сергеевой] // Искусство кино. - 1999. - № 6. - С. 109-119.

PECULIARITIES OF ASI VOLOSHINA'S INSCENING: "SHINEL GOGOL"

© 2021 Tyutelova L.G.

Larisa G. Tyutelova, Doctor of Philology, Associate Professor

E-mail: largenn@mail.ru

Samara University

Samara, Russia

The paper deals with the problem of translating a classical epic text into the language of drama. Based on the material of the plays of Asya Voloshina, it is proved that the modern playwright enters into a dialogue with his predecessor in order to see the classics in the context of the "big time". In the play "Gogol's Overcoat", the text of the original source is presented as part of the St. Petersburg text. The latter discovers new meanings of Gogol's story.

Keywords: dramatization, Asya Voloshina, dialogue, author, meaning generation.

DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-79(1)-155-159

1. Teatral'nyye terminy i ponyatiya: Materialy k slovaryu (Theatrical terms and concepts: Materials for the dictionary) / Sost. S. K. Bushuyeva, A. P. Varlamova, N. A. Tarshis, red. A. P. Varlamova, A. V. Sergeyev. - SPb., 2005. - Vyp. 1. - 250 s.
2. Tovstonogov, G. A. Zerkalo stseny: V 2 t. (Mirror of the stage: In 2 volumes). - L., 1980. - T.1. - 303 s.
3. Belinskiy, V. G. Polnoye sobraniye sochineniy v 13-ti t. (The complete collection of works in 30 v.). M., 1953-1959. T. 6: Stat'i i retsenzii: 1842-1843 / red. B. I. Bursov. (Articles and reviews: 1842-1843) / 1955. 799 s.
4. Voloshina, A. Eto nebezopashnyye igrы [interv'y u s T. Korostelevoy] (These are unsafe games [interview with T. Korosteleva]). // Sovremennaya dramaturgiya. - 2020. - №2. - S. 217-220.
5. Skorokhod, N. S. Problemy teatral'nogo prochteniya prozy (Problems of theatrical reading of prose). Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchen. st. kandidata iskusstvovedeniya. - M., 2008. - 35 s.
6. Dostoyevskiy, F. M. Sobraniye sochineniy v 15-ti tt. (The complete collection of works in 13 volumes). L., 1988-1996. T.15: Pis'ma. 1834-1881 (Vol. 15: Letters. 1834-1881). 1996. - 855 s.
7. Voloshina, A. Sneg na Karavannoy (Snow on the Caravan Road). - URL: <http://mythos.spb.ru/?p=19> (data obrashcheniya : 13.05.2021).
8. Shcherbakova, A. A. Chekhovskiy tekst v sovremennoy dramaturgii (Chekhov's Text in Modern Drama). Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uch. stepeni kandidata filologicheskikh nauk. - Tver', 2006. - 20 s.
9. Fomenko, P. N. «Sbilis' my. Chto delat' nam...»: [Interv'y u s T. Sergeyevoy] ("We got lost. What should we do...": [Interview with T. Sergeeva]) // Iskusstvo kino. - 1999. - № 6. - S. 109-119.