

УДК 792.075

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_35

Т.В. Журчева

Самара
Самарский национальный исследовательский
университет имени академика С.П. Королева
zhurcheva@mail.ru

РЕЖИССЕРСКИЕ СТРАТЕГИИ АНАТОЛИЯ ПРАУДИНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ

Спектакли Анатолия Праудина, поставленные в Самарском театре юного зрителя «СамАрт» в 2000 – 20-х гг., основаны на текстах классических произведений – пьесах У. Шекспира, А.Н. Островского, А.П. Чехова, прозе Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.А. Бунина. Разные авторы, тексты разных эпох требуют, несомненно, разных подходов к созданию их сценических версий. Однако при всем различии спектакли Анатолия Праудина имеют много общего в использовании постановочных приемов, в характерной для его режиссуры знаковой системе. Подробный анализ спектаклей, представленный в статье, позволяет выявить своеобразие режиссерской стратегии Праудина и сформулировать концепцию его творчества, что и составляет цель данной работы.

Ключевые слова: Анатолий Праудин, интерпретация, классика, режиссерские стратегии, сценическая версия, «СамАрт».

Вопрос об интерпретации в широком смысле этого понятия – один из важных и неизменно актуальных вопросов, связанных с когнитивной деятельностью человека. В области искусства он неотделим от проблемы рецепции произведения и его значимости, художественной, гражданской, нравственной ценности, в конечном итоге – от проблемы создания того сложного многополярного диалога, без которого невозможно развитие ни отдельно взятого вида искусства, ни художественной культуры в целом. Об этом писал еще корифей отечественной эстетики М.С. Каган: «Восприятие произведения искусства не может быть простым усвоением той системы оценок, которая содержится в произведении. Именно потому, что отраженная в искусстве жизнь познается воспринимающим силой собственного переживания, он вырабатывает свою ценностную позицию столь же самостоятельно, в ходе обретаемого им опыта жизни в искусстве» [1, с. 504]. И далее: «... по самой

своей природе всякий акт художественного восприятия является *интерпретационным и ассоциативным* процессом. Образ, который складывается в воображении воспринимающего произведение искусства, есть *результат взаимодействия* этого произведения со всем тем, на что он накладывается в восприятии, – с жизненным и художественным опытом данной личности, с ее мировоззрением и характером, интересами и идеалами. Каждый носит поэтому в душе *своего* Гамлета и *свою* Анну Каренину – точно так же, как каждый актер *по-своему* трактует образ Гамлета, а каждый иллюстратор *по-своему* рисует Анну» [1, с. 506] (курсив автора. – Т.Ж.).

Необходимость, более того – неизбежность интерпретации как прямого следствия восприятия – всегда осознавалась теоретиками искусства и традиционно понималась как «истолкование текста, направленное на понимание его смысла» [2, стб. 305]. Или чуть конкретнее: «истолкование произведения

в свете исторического, группового, личного опыта читателя (слушателя, зрителя)» [3, с. 166].

Эта общая формула, при всей своей справедливости, отнюдь не однозначна, поскольку в разные эпохи, начиная с античности, подходы к пониманию смысла различны в зависимости от системы смысловых кодов, характерной для той или иной эпохи, национальной культуры, религии и т. п. Об этом, в частности, пишет У. Эко в книге «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» [4].

В XX столетии интерпретация приобрела статус научного понятия и стала объектом пристального изучения в трудах многих ученых, в частности, в работах М.М. Бахтина [5], П. Рикёра [6], М. Хайдеггера [7] и др. Е.А. Цурганова, обобщая в энциклопедической статье различные подходы к проблеме, трактует интерпретацию как термин герменевтики и видит в ней «способ реализации понимания» (курсив автора. – Т.Ж.), опираясь на мысль Х.Г. Гадамера: «Всякое понимание есть интерпретация, и всякая интерпретация движется в медиуме языка, которым говорит предмет и который в то же время является языком интерпретатора» [8, с. 163].

Особое внимание уделяла и уделяет проблеме интерпретации теория постмодернизма. М.А. Можейко утверждает: «Проблема И[интерпретации] является одной из фундаментальных проблем гносеологии, логики, методологии науки, философии языка, семиотики, теории коммуникации и др.», а саму интерпретацию определяет как «когнитивную процедуру установления содержания понятий или значения элементов формализма посредством их аппликации на ту или иную предметную область, а также результат указанной процедуры» [9, с. 331]. Подытоживая историю трактовок интерпретации в XX в., она пишет: «...постмодернизм постулирует презумпцию “абсолютной независимости интерпретации” (П. де Ман), на базе которой конституируется альтернативная идее И[интерпретации]

идея “экспериментации”» [9, с. 333]. Экспериментация в постмодернистской философии заменяет «традиционный концепт “интерпретации” для фиксации радикально нового отношения к феномену смысла. ...Конституируется радикальный отказ современной философии от презумпции наличия имманентного смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса» [10, с. 987].

Проблема интерпретации наиболее остро встает, когда речь идет о «переводе», переложении смысла художественного произведения с языка одного вида искусства на язык другого, в частности в случае театральной постановки, основанной на литературном первоисточнике, чему как раз и посвящена настоящая работа.

Известный теоретик театра П. Пави пишет: «В качестве критического подхода читателя или зрителя текста и сцены интерпретация имеет целью определение смысла и значения» [11, с. 124]. Как и другие современные исследователи (см. выше) он соотносит интерпретацию с герменевтикой и относит ее «к процессу производства спектакля “авторами”, а также к процессу восприятия его публикой» [11, с. 124]. Пави выделяет интерпретацию постановки, актерскую интерпретацию и интерпретацию читателя или зрителя. По сути дела, это три этапа создания и функционирования спектакля от первого прикосновения к литературному материалу и оформления первоначального замысла постановки до момента ее презентации зрителю и соответственно зрительской рецепции.

Особенно важными представляются размышления Пави о плюрализме интерпретаций, которые он заключает цитатой из Р. Барта: «Интерпретировать текст – это не значит придать ему единственный смысл (более или менее обоснованный, более или менее свободный), напротив, это значит оценить, к какому множеству он принадлежит» [11, с. 125].

В контексте настоящей статьи интерес представляет прежде всего именно театральная интерпретация, поскольку предмет ее – своеобразие режиссерских стратегий Анатолия Праудина в спектаклях, основанных на произведениях классической литературы. Материалом для анализа стали спектакли, поставленные режиссером в Самарском театре юного зрителя «СамАрт» в 2000 – 20-х годах.

Анатолий Праудин – известный режиссер и педагог. Последние пятнадцать лет он активно сотрудничает с «СамАртом», поставил на его сцене восемь спектаклей и еще в одном выступил как художественный руководитель постановки. Кроме того, руководил режиссерскими курсами, которые закончили артисты «СамАрта» (в 2013 г. в Самарской академии Наяновой, в 2019 г. в Высшей школе сценических искусств – школе К. Райкина), выпустил магистерский курс режиссеров в Самарском государственном институте культуры на базе «СамАрта» (2022).

Из девяти самарских постановок восемь основаны на классическом литературном материале. Особняком стоит только спектакль «Привет, Рэй!» (2010), вообще не имеющий литературной основы¹.

Спектакль «Фальшивый купон»² (2010) был поставлен по одноименной повести Л.Н. Толстого в драматической версии Наталии Скороход. Притчевый сюжет о непротivлении злу насилием и о целительной силе раскаяния, которая возвращает человека к самому себе и к Богу, разворачивает историю о цепочке обманов и подлогов, связанных с фаль-

шивым купоном, передаваемым из рук в руки. И все это в конечном итоге приводит к череде бед, несчастий, к убийству, каторге. Режиссер оксюморонно соединяет дидактический пафос толстовской повести и откровенно балаганную игровую стихию представления на грани буффонады и гиньоля. И в то же время в спектакле нет иронии, нет отстранения от Толстого или попытки полемизировать с ним. Напротив, все комедийные приемы, все смешные ситуации настойчиво ведут зрителей к пониманию и принятию той истины, которая в финале предстает перед ними во всей своей очевидности: зло может быть побеждено только добром. Череда нарочито фарсовых эпизодов о пагубности зла и порока завершается финальной мизансценой, отсылающей к традиционным изображениям святого семейства.

Спектакль «Одиссея» (2019), показанный в рамках проекта «Дискуссионный клуб» на Экспериментальной площадке «СамАрта», обнаруживает иной принцип работы с классическим текстом. С одной стороны, спектаклю предшествовал процесс «погружения в материал»: художественный руководитель постановки Анатолий Праудин и режиссер, он же исполнитель главной роли, ученик Праудина Алексей Елхимов предприняли морское путешествие к берегам Гренландии, несли вахту, переносили штормы и качки, накапливая наблюдения, анализируя собственные ощущения и, видимо, стремясь испытать на себе скитальческую судьбу античного героя. С другой стороны, в самом спектакле сразу же декларируется своеобразное отторжение от первоисточника.

Спектакль начинается с того, что на стенке металлического ящика краской долго и подробно выводится: НЕ ГОМЕР ОДИССЕЯ. Не Гомер – это концептуально для спектакля. Хотя в программке все-таки написано «Гомер».

Программка здесь не просто «печатная продукция», а неотъемлемая часть представления, поэтому о ней следует упомянуть особо: темный гляцевый

¹ Проект драматурга М. Бартенева, театроведа и продюсера О. Лоевского, режиссера М. Рамлэзе, посвященный датскому режиссеру голландского происхождения: «Памяти Рэя Нусселейна, друга и учителя» – так сказано в посвящении. В центре важная для Праудина тема неотвратимости смерти и того, как осознание этого приходит к ребенку.

² Спектакль включен в афишу национальной театральной премии «Золотая маска 2011» в номинациях «Лучший спектакль в драме, малая форма», «Лучшая работа режиссера», «Лучшая работа художника», «Лучшая работа художника по костюмам».

фон испещрен линиями веревок и тросов, посреди которых странно и очень натурально выглядит ломоть черного хлеба. Откровенная театральная игра не скрывается от зрителей и опять оксюморонно (оксюморон – один из любимых приемов Праудина) сочетается театральная условность с достоверностью и натуралистичностью деталей.

Текстовая часть программки откровенно провокативна:

В главной роли – НИКТО

За инструментами – КУК

Кук (известный самарский музыкант Владимир «Кук» Елизаров) – единственный исполнитель, он же – самостоятельный (не гомеровский) персонаж, который поименован. Других исполнителей, как и их героев, мы можем узнавать или не узнавать, догадываться, кто и что они в ту или иную минуту действия. В конце программки все работавшие над спектаклем даны общим списком (к подобному приему Праудин часто прибегает в своих работах).

Итак, главным героем объявлен Никто. Никто (Nemo), по Гомеру, Одиссей назвался, чтобы обмануть циклопа Полифема. Но для идеи спектакля, видимо, особенно важно было, что он не имеет ни имени, ни ярко выраженной собственной личности. И в этом уже – прямое противостояние с античным эпосом, где Одиссей – герой, а значит самодостаточная и уникальная личность. А человек в семейных трусах и в растянутой майке, странным образом напоминающей греческую тунику, абсолютно обыкновенный, похожий на великое множество других, не отличимый в толпе. Он проживает свою, отдельную, индивидуальную жизнь – маленькую, скромную, но тоже единственную и неповторимую (в такой трактовке образа несомненная аллюзия к «Улиссу» Джеймса Джойса).

Спектакль насыщен даже, пожалуй, перенасыщен, символами, аллегориями, аллюзиями, намеками, нацеленными на пробуждение в сознании зрителя

ассоциативных рядов. С их помощью воссоздаются на сцене пестрые, постмодернистски дискретные миры, в которые попадает герой, совершая свое путешествие (фабульная канва первоначального текста в основном сохранена).

Этот спектакль не столько возвращает зрителей к великой поэме (хотя, несомненно, и заставляет хоть как-то вспомнить ее содержание), сколько погружает в современную жизнь, заставляющую человека воспринимать мир через призму новой мифологии, сформированной массмедиа.

При всех различиях «Фальшивого купона» и «Одиссеи» их объединяет сходная художественная задача: через внешне усложненную форму прийти к ясной, давно известной и потому основательно забытой истине.

Особого внимания заслуживают пять спектаклей, поставленных Анатолием Праудиным по классическим текстам русской литературы, и шекспировский «Гамлет», которого русская культура и русское сознание давно уже освоили и присвоили. Эти шесть работ образуют два своеобразных триптиха. Каждый из них объединен и общим кругом идей, и некоторым сходством художественных решений.

Обратимся к первому из них.

Он начинается спектаклем по пьесе А.Н. Островского «Таланты и поклонники» (2007) – первым спектаклем Праудина в «СамАрте». Это был неожиданный для самарской публики и критики спектакль – красивый и откровенно провокационный. Провокативен был белый цвет всего, что открывалось глазу зрителей на сцене. Провокативны белые куры, примостившиеся на крыше, и яйца, то и дело возникающие в самых неожиданных местах.

Белый цвет связан с главной героиней Сашей Негиной и тем чистым до стерильной белизны миром, в котором она живет в девичестве (и в своих иллюзиях), пока не принимает решение уехать вместе с богатым поклонником Великатовым. А куры – знак провинци-

ального мещанского быта – парадоксальным образом оказываются связаны с ее возлюбленным и несостоявшимся женихом – студентом Мелузовым.

Петя Мелузов (Павел Маркелов) в течение спектакля на наших глазах превращается из ригориста, которым он пытается быть, в романтика, каковой он на самом деле. И вот в финале, проведив Сашу, он сидит на крыше рядом с курами, по-детски обхватив коленки руками, неподвижно вглядываясь во что-то только ему видимое, и монотонно, словно повторяет надоевший урок, говорит о том, что он будет продолжать свое дело и бороться с пошлостью окружающего его мира и людей, эту пошлость воплощающих и плодящих. Праудин здесь буквально обнажает прием: он представляет нам вечный и практически неразрешимый конфликт романтической мечты и обыденности, остроумно выраженный исключительно сценическими средствами.

Столь же парадоксально выстраивает режиссер и свое отношение к Саше Негиной (Татьяна Михайлова). Характер ее кажется неопределенным, размытым, при том, что все остальные персонажи типажны и узнаваемы, а иные и откровенно карикатурны. Что прячется за ее негромким голосом, за неловкими, скованными движениями? Героиня живет словно в полусне. И лишь один раз она оживляется – когда ей доставили платье для бенефиса. В зал выкатывают портновский манекен, на котором надеты железные доспехи. А Саша радостно восклицает: «Именно то, что мне нужно!..»

Метафора фактически объясняет весь спектакль и обозначает конфликт, который, судя по всему, для режиссера концептуален: хрупкому душевному миру юного человека противостоит то жестокое и страшное, что мы обычно называем «жизнь». Вступая в «жизнь», человек должен подготовить себя к ее ударам, должен прикрыться надежной броней. Спасет ли это? Отвечая на этот вопрос, Праудин поставил чеховскую «Чайку» (2011).

В отличие от компактной, почти камерной сценографии «Талантов и поклонников» (художник-постановщик Юрий Хариков), «Чайка» решена в большом пространстве и в двух уровнях (художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц). Действие начинается, как и положено, с того, что Треплев (Павел Маркелов) готовится к спектаклю. Он долго возится под помостом, в полусогнутом состоянии переходит от одной опоры к другой и делает что-то, судя по всему, важное, но малопонятное. Сцена длится долго, и так же долго герой остается там. И потом, на протяжении всего спектакля, он предпочитает именно это пространство – внизу. Выходы наверх всякий раз сопряжены с чем-то неприятным и болезненным. Наверху, где находятся все остальные – и любимая, которая потом изменяет, и обожаемая-ненавидимая мать, и удачливый соперник в любви и творчестве, – именно там он переживает провал своей пьесы, там видит, как влюбляется в другого Нина, там убивает чайку, а потом пытается убить себя.

В 4-м акте (режиссер точно следует чеховскому определению: «Комедия в **четырёх** действиях») двухуровневость доведена до предела, до своеобразной критической точки. Это как бы два плана, два уровня жизни самого героя. Наверху – это то, что видят все. Здесь он научился быть похожим на этих «всех»: приличный костюм вместо холщовых штанов и рубашки на выпуск, экономные скупые движения вместо порывистой жестикуляции и метаний, сдержанно-равнодушное лицо и дежурная вежливость вместо непосредственности и резких перепадов настроения. А внизу (там разместился кабинет) – его мир, где он может быть самим собой, где звучат его внутренние монологи. Он ревниво оберегает это пространство – пространство своей души. Туда он приводит Нину, надеясь, что она вернется к нему. Но она уходит в другой мир, в тот, что наверху, что на показ. И тогда Треплев стреляется – сбегает от этого внешнего, внешне-

го-поверхностного мира. Окончательно вниз – в могилу. Или, наоборот, вверх, выше всех? Туда, где нет убивающей пошлости?

И вот, наконец, «Гамлет» (2013). Пьеса пьес, самая репертуарная пьеса мирового театра за все четыре с лишним столетия ее существования. Самый спорный спектакль Праудина в «СамАрте».

«Гамлет» еще более провокативен, чем все предыдущие постановки режиссера. В начале он снова эксплуатирует многосложную и многослойную семантику белого цвета. Однако противостоит ему уже не просто контрастный цвет, а гораздо более сложная система знаков (художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц). На авансцене школьная парта, за которой весь в белом, в «коротких штанишках» (буквально – в шортах) Гамлет-школяр с младенчески наивным выражением лица (Павел Маркелов). А за его спиной – нечто странное, постиндустриальное, похожее на антиутопии 1980-90-х. Это огромная цистерна, абсолютно универсальная по своим сценическим функциям и символике: и обиталище королевской четы (замок Эльсинор), и источник живительной влаги, и энергоресурс. Цистерна ржаво-грязного цвета, который контрастирует с белым куда более резко, чем любой чистый цвет спектра. Контрастируют с Гамлетом и остальные персонажи: он в костюме строгого классического покроя, а они в каких-то пестрых лохмотьях – то ли нищенских, то ли шутовских. Однако на белом постепенно появляются кровавые пятна, и цвет крови свяжет в конечном итоге эти, казалось бы, несвязуемые, несоединимые полюса: белоснежного младенца Гамлета и грязно-ржавый весь остальной мир. Гамлет, взаимодействуя с ним, как бы теряет невинность детского мировосприятия. Он боролся и проиграл. Монструозный мир не просто физически убил Гамлета. Он уничтожил его душу. Но зрители на самом деле были подготовлены к этому прологом, полностью придуманным режиссером. Мы видим как бы в ретроспекции его

отца (Павел Самохвалов) – брутального, в какой-то рокерско-байкерской одежде, с обнаженным могучим торсом, в цепях. Он грубо насилует Гертруду, и Гамлет, таким образом, не плод любви, а дитя жестокости, в котором Гамлет-старший хотел бы видеть свое продолжение: он отдает сыну свою цепь словно наследство и напутствие. Так что его чистота и «стерильность» – не более чем иллюзия, и век «вывихнул сустав» еще до его рождения. Кстати, персонифицированный Век (Татьяна Наумова), выразительно хромающий, в кроваво-алом одеянии как грозное напоминание перидически появляется на сцене.

«Гамлет», как и предыдущие спектакли, чрезмерно усложнен по форме, перенасыщен деталями, подробностями, сценическими метафорами, аллюзиями, ассоциациями, прямыми цитатами. Однако думается, что эта нарочитая переусложненность тоже одна из провокаций Праудина. Режиссер намеренно заслоняет формальными приемами смысл, чтобы путь зрителей к его пониманию был как можно более сложным и трудным, потому что остается в памяти, в сознании только то, что добыто собственным трудом, мучительными усилиями ума и души.

И что же добыто? Трагическое экзистенциальное знание о духовном одиночестве человека в мире, о его покинутости и обреченности. Все, что не есть сам человек, враждебно ему изначально. Но и сам человек враждебен себе. Он и сам себя покинул, совершив обмен, – отдал свою чистоту и наивность за некое иллюзорное знание. И погиб.

Три очень разных спектакля – три этапа размышлений режиссера Анатолия Праудина о мучительном противостоянии человека внутреннему человеку внешнему, духа – материи. И еще о том, как на самом деле трудно жить.

Объединены эти спектакли еще и актером. Во всех трех занят Павел Маркелов. Только его героям – Мелузову, Треплеву, Гамлету – отдано право

на сложную рефлексию, на глубокий психологизм.

В беседе с известным театроведом Юрием Барбоем Праудин одну из главных своих тем обозначил так: желание и плата [12]. Это, пожалуй, наиболее точная формула, объясняющая общую режиссерскую интенцию этих постановок.

Второй «триптих» сложился в течение четырех лет: в 2019 г. поставлена пьеса А.П. Чехова «Иванов», в 2021 г. – инсценированы рассказы из цикла И.А. Бунина «Темные аллеи» и, наконец, в 2023 г. – повесть А.П. Чехова «Моя жизнь».

Праудин обращается к повествовательной прозе, которая дает гораздо большую свободу режиссерской интерпретации исходного текста. Даже «Иванов» здесь не слишком выбивается из общего ряда: это одна из наиболее «эпичных» чеховских пьес с почти романским разворачиванием сюжета (о «романизации» драматургии см. монографию Л.Г. Тютеловой «Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы» [13]).

Праудину всегда важно пространственное решение, которое никогда не повторяется из спектакля в спектакль. В «Иванове» – это амфитеатр, охватывающий все трехмерное пространство сцены (художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц). На каждом ярусе – какие-то предметы: музыкальные инструменты – духовые и барабан, металлическая кровать с панцирной сеткой вроде старой больничной койки и контрабас рядом с ней, напротив – скелет на подставке. Персонажи так и перемещаются по этим ярусам – то по вертикали, то по горизонтали.

На кровати на протяжении почти всего первого действия спектакля лежит Анна Петровна, урожденная Сарра Абрамсон (Вероника Львова), некогда оставившая родителей и переменившая веру ради Иванова, а теперь умирающая от чахотки. Она почти не двигается, только напевает тихонько, еле слышно еврейские песенки. И так же еле слышно,

тоненьким детским голоском произносит свои реплики. Во втором действии (четвертом, по Чехову) ее уже нет (умерла), но небрежно заправленная кровать так и стоит. В финале новая невеста героя, Сашенька Лебедева (Анна Тулаева), устало приляжет и тихим, тоненьким голоском запоем «Чирибим-чирибом»¹.

С противоположной стороны выходит на сцену доктор Львов (Павел Маркелов), который, напротив, говорит громко и отчетливо, многословно и невпопад. Его чрезмерный ригоризм наводит на мысль о безумии, а постоянные манипуляции со скелетом лишь усиливают впечатление.

«Иванов» – одна из наиболее многолюдных пьес Чехова, которому важна была «среда», «общество», социальный контекст. И режиссер максимально акцентировал пагубное воздействие этой «среды» на главного героя. Безымянные и почти бессловесные персонажи, словно черти из табакерки, выскакивают из ящиков (именно из них и сложен амфитеатр), усаживаются и лениво наблюдают за происходящим.

Особую роль режиссер отвел персонажу по имени Егорушка (Марина Бородина), нахлебнику Лебедевых, которому дано в пьесе несколько незначительных реплик. В спектакле он полностью преобразуется: во-первых, в женщину, а во-вторых, в резонера и даже в своего рода обвинителя. Подавая гостям «чай» (водку в чайных чашках), он/она сурово осуждает их и периодически повторяет фрагменты монолога Андрея Prozорова из «Трех сестер» («ни одного подвижника... ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека... Только едят, пьют, спят, потом умирают...» [14, с. 181-182]).

Посреди всех этих нарочитых странностей два как будто бы обыкновенных человека – сам Иванов (Дмитрий Добряков) и Саша Лебедева. Но это

¹ Еврейская песенка на языке идиш о празднике Пурим.

только кажущаяся «нормальность»: они тоже нездоровы – каждый по-своему.

Иванов, явно продолжающий линию «лишнего человека», начисто лишен в спектакле того обаяния, которое в герое должно было бы быть. На сцене с самой первой минуты человек, страдающий клинической депрессией, мечтающий только о покое и обретающий его, наконец, в смерти.

Саша, наоборот, даже чрезмерно бодр и энергична. Она поставила себе цель спасти возлюбленного и идет к ней, не считаясь с мнением не только родителей и общества, но и с желанием самого Иванова. На протяжении всего спектакля герои бьются друг об друга, не понимая, не слыша один другого.

Нарушение коммуникации, неспособность слушать и слышать другого акцентирована специфическим приемом: каждый герой получает в какой-то момент доступ к микрофону, установленному на авансцене, и, обращаясь к залу, произносит нечто важное для него, сокровенное, буквально выворачивает душу. Но есть ли что вывернуть? В «Иванове», в отличие от предыдущих спектаклей, нет «внутреннего человека», нет жизни духа, соответственно нет и ситуации экзистенциального выбора, потому что и выбирать, в сущности, нечего и не из чего.

В «Темных аллеях» перед зрителем предстает сюжетно-интонационная мозаика, включенная, как в раму, в фабульную канву рассказа «Чистый понедельник». В спектакль вошли сценические фантазии по поводу одиннадцати небольших по объему рассказов.

Фантазии, потому что, во-первых, весьма произвольно использован авторский текст и, во-вторых, драматические сцены разыграны, прочитаны, показаны самыми разными сценическими способами. Праудин точно уловил принципиально важную для «Темных аллей» и вообще для всего творчества Бунина антиномию жизни и смерти, неотделимой от них любви как высшего выражения и жизни, и смерти. Эта идея выражена в спектакле сложным сценическим язы-

ком, провокативным, насыщенным метафорами, сложной семантикой, которую нужно расшифровывать и которая при этой расшифровке подчас взрывает изначальный смысл произведения.

«Чистый понедельник» выбран в качестве сюжетного стержня и рамы, потому что именно в чистый понедельник герои (Татьяна Михайлова и Павел Маркелов) выбираются на знаменитый капустник Художественного театра, после чего судьбы их резко меняются. Внутри рамы набор рассказов, иногда связанных между собой слабыми нитями, иногда возникающих как бы случайно. Рассказы – это номера капустника, элементы тренингов и этюдов условных студийцев, условных Константина Сергеевича Станиславского (Игорь Рудаков) и Владимира Ивановича Немировича-Данченко (Дмитрий Добряков), условной студии Художественного театра. Некоторые персонажи смутно ассоциируются с реальными людьми – Всеволодом Мейерхольдом, Михаилом Чеховым, Ольгой Книппер-Чеховой. Каждый этюд или предполагаемый номер – это рассказ, исполненный монологически или разыгранный «по ролям». Это не литературный театр, литературы как раз здесь меньше всего. Некоторые рассказы так сильно сокращены, что иногда даже теряется причинно-следственная связь. Другие, наоборот, представлены полностью.

«Станиславский» и «Немирович-Данченко» часто вторгаются в ткань разыгрываемого рассказа, переводя драматизм текста в комически-пародийную ситуацию. Характерная для предыдущих спектаклей постмодернистская дискретность мира и очевидная нелинейность, ризомность разворачивания сценического действия в «Темных аллеях» проявлена особенно наглядно. Этому способствует и фрагментарность сюжета, составленного из отдельных рассказов, и отсылка к «этному методу», который применяют «Константин Сергеевич» и «Василий

Иванович», персонажи отнюдь не бунинские, скорее – булгаковские.

Принципиальная нелинейность лежит в основе спектакля мастерской Анатолия Праудина по повести А.П. Чехова «Моя жизнь». В нем использованы разные интермедийные средства. Активно задействован экран – и как возможность переместиться в другое пространство, и как средство психологического параллелизма (небо то проясняется, то затягивается тучами в зависимости от настроения), и как своего рода оценочное средство по отношению к некоторым персонажам, и как присутствие демиурга/режиссера (режиссер появляется на экране и объясняет природу и значение учебных экспериментальных работ актеров в театре). Действие спектакля разворачивается сразу в нескольких смысловых плоскостях, в нескольких пространственно-временных измерениях, которые сложно и странно взаимодействуют друг с другом.

Сценография лаконична (художник Светлана Косматинская) и сразу обозначает основной сюжетно-композиционный ход: театр в театре. В середине небольшой помост – сцена, где происходят актерские «пробы», подходы к той или иной сцене будущего спектакля. Справа – стулья для актеров. На возвышении – отдельный стул для режиссера. Рядом столик – за ним сидит помощник режиссера. Слева – мастерская, где сложены куски какого-то макета и человек в замызганном халате что-то вырезает из дерева.

Перед зрителями разворачивается что-то вроде театральной репетиции, театральной «кухни», из которой потом возникает иллюзия жизни – спектакль. Актер, он же главный герой, он же повествователь, Мисаил Полознев (Владислав Кричмарь) начинает действие. Актеры показывают режиссеру свои наработки. И вдруг обнаруживается, что они почему-то носят имена героев повести: Мисаил, Редька, Клеопатра, инженер Виктор Иванович Должиков.

Так возникает «мерцание» между жизнью, театром, театральным материалом. Граница будет стираться в течение

всего спектакля и к концу, кажется, исчезнет совсем. Праудин использует прием «эпического театра» – переключение, что должно гасить «пафос» происходящего на сцене. Таким переключением становятся замечания режиссера актерам, осветителям, комментарии по ходу действия. Актеры в свою очередь врываются в действие: они хотят попробовать в той или иной сцене.

Так в спектакле возникают две Маши, каждая из них по-своему проживает период влюбленности и разочарования. Первая (Татьяна Наумова) – некое туманное декадентское видение, явившееся Мисаилу, когда он приходит к Должинову просить должность. Вторая (Вероника Львова) осмысливает деревенскую идиллию, которая заканчивается тяжелой тоской. Потом опять пробует первая Маша, воздушная, романтическая, ранимая, а затем вновь вторая – уже на экране, жующая кусок мяса, проговаривающая свое письмо неудачливому супругу.

Мир в спектакле нецелостный, фрагментарный, прерывистый, беспокойный. Вот Мисаил приходит к Редьке (Алексей Елхимов) просить взять его в маляры, тот дает ему замызганный халат и пачкает краской лицо, словно посвящая в профессию. Вот в действие врываются выступления блогерши Анюты Благово (Анжелика Валова), обращенные к «дорогим девственникам и девственницам». Вот доктор Благово (Руслан Васильев), такой импозантный, с наброшенным на плечи свитером разглагольствует о высоком человеческом предназначении. Вот вторая Маша раскрывает пустой чемодан и рассказывает о своей сельскохозяйственной библиотеке, а первая Маша, показывая сельскую идиллию, надевает на себя и Мисаила буколические веночки из сена.

Эту безумную чересполосицу усиливают характерные для Праудина гротескные образы. Так комическая троица – генеральша Черпакова (Антонина Конева), ее сын-алкоголик (Юрий Коннов), ее любовник Моисей (Евгений Клюев) – не люди, какое-то недоразумение, обме-

ниваются не словами, а звуками: писком, ревом. Богатый и всесильный инженер Должиков – тоже не человек, а небожитель. Может быть, поэтому он предстает перед Мисаилом на экране, в облаках, принимающим душ. Характерным жестом щелкает пальцами куда-то вверх, чтобы подавали воду. Кому бы это?

Все эти люди, считающие себя интеллигенцией, людьми духа, засоряют пространство вокруг себя бесплодными мечтами, пороками, эгоистичными желаниями, хаотизируют мир. Только слева, в своей мастерской сидит Редька и терпеливо вырезает что-то из дерева, а затем и Мисаил начинает столь же терпеливо красить игрушечный домик или вырезать что-то из дерева.

Актеры к концу прорастают в своих персонажей. Одни устремляются в облака, другие продолжают вести свою скотскую жизнь (к слову сказать, одно от другого мало отличается), а постаревший Мисаил (ставший похожим на Редьку, поэтому Кричмаря сменяет Елхимов) на опустевшей сценической площадке выстраивает объемную модель провинциального города с серыми домами, с железной дорогой, с церковью – цельный мир для людей. И библейскому «все проходит» противостоит чеховское «ничего не проходит». Все, что было, хорошее и плохое, остается с нами. Это финал спектакля, печальный, но светлый.

Таким образом, второй «триптих» являет собой попытку преодоления хаоса, в своем роде движение «через страдание к радости». «Иванов» завершается личной катастрофой человека, утратившего внутренний стержень. В «Темных аллеях» совокупность личных драм и потерь ведет к катастрофе социальной и национальной: в финале центральный герой (герой-повествователь из «Чистого понедельника») оказывается полураздетым («голый человек на голой земле»?) под выстрелами, звучащими неведомо откуда, неизвестно кем производимыми. Весь театральный, игровой, придуманный мир разрушается страшной реальностью войны – Первой ли мировой, Гражданской ли?

Примечательно, что в обоих спектаклях важная роль отведена героям Павла Маркелова, которые теперь уже не страдальцы, не жертвы рока. Они не вызывают ни сострадания, ни симпатии. Доктор Львов – наивный и немного туповатый ригорист, присвоивший себе право судьи, а безымянный герой «Чистого понедельника» – прожигатель жизни, интеллигентный, но несколько циничный в своем эпикурействе. Такая эволюция – от рефлексирующего интеллигента в ситуации экзистенциального выбора до эгоцентрика, не готового к выбору и даже не способного увидеть его неизбежность – представляется чрезвычайно интересной и вполне закономерной. И не случайно в «Моей жизни» возникает совершенно другой герой. Для Мисаила ситуации выбора тоже не существует, но по причине не апатии (чеховский Иванов) или нравственной глухоты (герой Бунина), а напротив, потому, что он априори принимает основополагающие евангельские заповеди и следует им, ни разу не усомнившись в их истинности.

Таким образом, в самарских постановках Праудина возникает своеобразный параболический метасюжет. Сначала (в первом «триптихе») он как будто бы уходит в своих спектаклях от классической картины мира и классической системы ценностей. «Гамлет» с его откровенно эсхатологическим финалом становится в своем роде кульминацией этого разрушительного движения, но не развязкой. Развязка наступает в «Темных аллеях»: апокалиптический финал видится расплатой за все вольные или невольные грехи людей. Но апокалипсис не есть абсолютный конец, и режиссер, отказываясь «от презумпции наличия имманентного смысла бытия» [9, с. 987], предлагает другой возможный вариант: герой «Моей жизни», тихий труженик, упорно и как-то даже буднично, без пафоса, возвращает, воссоздает гармонию, восстанавливает миропорядок: и плоскость земного бытия, и устремленность вверх, к небу.

Упорно размышляя о существовании человека на границе духа и плоти,

жизни и смерти, Праудин не навязывает одной-единственной точки зрения. Напротив, он не только за собой сохраняет право на свободу интерпретации

классических текстов, но признает это право и за зрителями, позволяя и даже побуждая к самостоятельному поиску смыслов.

Список литературы

1. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. расш. и перераб. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. 768 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина; ИНИОН РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
3. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энцикл. слов. терминов. Москва: Астрель; АСТ, 2003. 575 с.
4. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. С. Серебряного. Москва: АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 429 с.
6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр., вст. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. Москва: Академ. проект, 2008. 695 с.
7. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Биbihина. Москва: Академ. проект, 2015. 408 с.
8. Цурганова Е.А. Интерпретация // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. С. 163-164.
9. Можейко М.А. Интерпретация // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. С. 331-333.
10. Можейко М.А. Экспериментация // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. С. 987.
11. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. К. Разлогова и др. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
12. Брабой Ю. Психологический театр [Электронный ресурс] // Петерб. театр. журн. 2004. № 1 (35). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr/> (дата обращения: 04.06.2023).
13. Тютелова Л.Г. Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы. Самара: Книга, 2012. 413 с.
14. Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 13 т. Т. 13. Москва: Наука, 1986. С. 117-188.

Сведения об авторе:

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
zhurcheva@mail.ru

Дата поступления статьи: 13.06.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Журчева Т.В. Режиссерские стратегии Анатолия Праудина в интерпретации классики // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 35-47. DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_35

УДК 792.075

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_35

T.V. Zhurcheva

Samara

Samara National Research S.P. Korolev University
zhurcheva@mail.ru

ANATOLY PRAUDIN'S DIRECTING STRATEGIES IN THE INTERPRETATION OF THE CLASSICS

Performances by Anatoly Proudin, staged at the Samara Theater of Young Spectators SamArt in the 2000s – 2020s, are based on the texts of classical works – plays by W. Shakespeare, A.N. Ostrovsky, A.P. Chekhov, prose by L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov, I.A. Bunin. Different authors, texts of different eras, undoubtedly require different approaches to creating their stage versions. However, with all the differences, the performances of Anatoly Proudin have much in common in the use

of staged techniques, in the iconic system characteristic of his direction. A detailed analysis of the performances presented in this study allows us to identify the originality of Proudin's directorial strategy and formulate the concept of his work, which is the purpose of this work.

Keywords: Anatoly Proudin, interpretation, classics, director's strategies, stage version, SamArt.

References

1. Kagan, M.S. (1971) *Lekcii po marksistsko-leninskoj jestetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. Leningrad: Leningrad University Publishing House. (In Russian).
2. *Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij* (2001) [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Ed. by A.N. Nikoljukin. Moscow: Intelvak. (In Russian).
3. Borev, Ju.B. (2003) *Jestetika. Teorija literatury: Jenciklopedicheskij slovar' terminov* [Aesthetics. Literary Theory: Encyclopedic Dictionary of Terms] Moscow: Astrel, AST. (In Russian).
4. Eco, U. (2016) *Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta* [Lector in Fabula. La Cooperazione Interpretativa Nei Testi Narrativi]. Transl. from Italian by S. Serebryanyj. Moscow: AST: CORPUS. (In Russian).
5. Bahtin, M.M. (1979) *Jestetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. Ricoeur, P. (2008) *Le conflit des Interprétations. Essais d'Herméneutique* [Conflict of Interpretations. Essays on Hermeneutics]. Transl. from French, introd. art. and comment. by I.S. Vdovina. Moscow: Akademicheskij Proekt. (In Russian).
7. Heidegger, M. (2015) *Bytie i vremja* [Sein und Zeit]. Transl. from German by V.V. Bibihin. Moscow: Akademicheskij Proekt. (In Russian).
8. Curganova, E.A. (2004) Interpretaciya [Interpretation]. *Zapadnoe literaturovedenie XX veka: Jenciklopedija* [Western Literary Criticism of the XXth Century: Encyclopedia]. Moscow: Intrada, 163-164 (In Russian).
9. Mozhejko, M.A. (2001) Interpretaciya [Interpretation]. *Postmodernizm. Jenciklopedija* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj Dom, 331-333. (In Russian).

10. Mozhejko, M.A. (2001) E'ksperimentaciya [Experimentation]. *Postmodernizm. Jenciklopedija* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj Dom, 987 (In Russian).
11. Pavis, P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theater]. Transl. from French K. Razlogov et al. Moscow: Progress. (In Russian).
12. Braboj, Ju. (2004) Psihologicheskij teatr [Psychological Theatre]. *Peterburgskoj teatral'nyj zhurnal* [Petersburg Theatre Journal], No. 1 (35). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr> (Accessed 04.06.2023). (In Russian).
13. Tjutelova, L.G. (2012) Dramaturgija A.P.Chehova i russkaja drama jepohi romana: pojetika sub'ektnoj sfery [Dramaturgy of A.P. Chekhov and Russian Drama of the Era of the Novel: Poetics of the Subjective Sphere]. Samara: Kniga. (In Russian).
14. Chehov, A.P. (1986) Tri sestry [Three Sisters]. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem* [Complete Works and Letters]. Vol. 13, 117-188. Moscow: Nauka. (In Russian).

About the author:

Tatyana V. Zhurcheva, Ph.D. in Philology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature Samara National Research S.P. Korolev University

34 Moscow highway, Samara, 443086
zhurcheva@mail.ru