

both as a personality and an artist, and the documentary films related to his life and creative work.

Keywords: M. Lermontov, cinematograph, screen version, film directors, performers.

References:

1. Agisheva, N. Chto v imeni tebe moyem...? (What means my name to you...?). *Pravda*, January 21, 1987.
2. Andronikov, I. L. To chto segodnya kazhetsya nevozmozhnym, zavtra stanet privychnym (What seems impossible today, tomorrow will be the usual), in *Kharaktery v kino*. Moscow: Iskusstvo, 1974.
3. Grafov, E. Znakomtes' – Ne Lermontov (Meet not Lermontov). *Sovetskaya kultura*, February 28, 1987.
4. Karakoleva, E. Sudba poeta (The Destiny of the Poet). *Sovetskaya kultura*, October 31, 1985.
5. Kozhinov, V. Pravota i volya rezhissyera (The Rightness and the Will of the Director). *Sovetskaya kultura*, February 28, 1987.
6. Kravchenko, G. S. *Mozaika proshlogo* (Mosaic of the Past). Moscow: Iskusstvo, 1971.

Н. В. Свитенко¹

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В литературоведении в рамках культурологического подхода возникают новые технологии содержательного, структурно-художественного, образно-поэтического анализа литературного произведения. Данная статья посвящена проблематизации статуса литературной классики в современном российском театре и рассматривает постановочные алгоритмы, действующие сегодня применительно к классическим текстам. Предлагается культурологический подход к пониманию современных механизмов рецепции творчества М. Ю. Лермонтова. Параллельно выясняется специфика процессов культурного текстопорождения, раскрывающих рецептивную жизнь творения.

Ключевые слова: художественная рецепция, интерпретация, постановка, театральные коммуникации, сценическая интерпретация, режиссура.

¹ СВИТЕНКО Наталья Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: svitenko@list.ru.

Печорины ХХI века, трагикомедия Арбенина в современном медиа-пространстве, Мцыри, в шаманско-экстатическом действе пластически представляющий муки идентификации под звукоряд дудука, Демон, «провалившийся» в память детства и вззирающий на землю сквозь «внутреннего» Ангела, – в театрах России представляют современный взгляд на шедевры М. Ю. Лермонтова, 200-летие которого отмечается в октябре 2014 года.

Каждое поколение театральных режиссеров изобретает своего Лермонтова и, открывая новые смыслы в классических текстах, через них повествует о себе. Режиссер, опираясь на «скелет» произведения, наполняет его образную систему предметным, «вещным» содержанием. По Ингардену, опредмечивание, конкретизация художественных образов воспринимающим сознанием состоит в заполнении «участков неопределенности», стимулирующих художественное воображение реципиента. В терминах рецептивной эстетики можно рассмотреть и театральный спектакль как результат актуализации литературного текста, открывающей новые горизонты смысла [3, с. 85]. Классика становится универсальным языком, на котором российский театр сегодня говорит о современности. Общим местом в размышлениях российских режиссеров о классике и современности оказывается противопоставление плоскостности, прямолинейности современных текстов и объемности классики, где за текстом тянется шлейф многочисленных интерпретаций. Осознание настоящего через ту или иную связь с классикой – одна из самых продуктивных стратегий современного искусства.

Встраиваясь в интерпретационную парадигму современной культуры, театральные постановки классики выходят за рамки своей институциональной принадлежности и становятся частью истории культуры, оказываясь объектом внимания специалистов, занимающихся рецептивной проблематикой, а также вопросами формирования и трансляции культурных мифов.

Диапазон интерпретации центральных текстов Лермонтова, созданных в отечественном театре 2000–2010 годов, значительно варьируется: от исполнения, всецело предусмотренного традиционным прочтением текста, до собственного самостоятельного переложения, полного «пересоздания» произведения режиссером.

В первом случае интерпретация тяготеет к «самоустранению» с целью максимального выявления намерений автора. Режиссеры-традиционалисты выбирают «филологический подход», в котором режиссура ограничивается поиском сценических знаков, иллюстрирующих текст или дающих зрителю иллюзию иллюстрации текста¹. При таком подходе интерпретатор исходит из того, что текст уже содержит в себе «хорошую» постановку, ее надо только обнаружить, что представление и предшествующая ему сценическая работа не находятся в конфликте со смыслом текста, а напротив, состоят у него на службе. В таком, казалось бы, однозначно «уважительном» подходе к классическим текстам есть свои «риски»: противопоставляя свой метод бесконтрольным манипуляциям с классическим произведением, «традиционалисты» рискуют затормозить театральный поиск путем увековечения логоцентризма.

В интерпретациях второго типа театр идет на конфликт с текстом, критикует его, демонстрирует его относительность. В таком случае визуальная образность не совпадает со словесной. Многие спектакли сегодня вступают в нарочито антагонистичные отношения с текстом, а также с традиционными методами его постановки и восприятия. Современный театр все больше полагается не на верность первоисточнику, а на невербальное воздействие (важны не слова, а сама материя зрелища), поэтому к авторскому тексту он относится творчески. Режиссер занимает место автора, стремясь пробиться к реальности, из которой когда-то возникла пьеса. Таким образом, классический текст пишется заново. Созданный в новое время и другим «автором», новый театральный текст рождается из сложной игры с оригиналом и обогащает первоисточник новыми смыслами, которые привносит личность режиссера/интерпретатора – современного человека с его пристрастиями и вкусами, культурной памятью и творческим опытом.

Традиция постановки классики в режиссерском театре обогатилась и усложнилась за счет актуализации интертекстуальных связей. Это повлекло за собой радикальные режиссерские трансформации собственно литературной основы. Стали появляться спектакли, в основе которых лежит причудливая смесь текстов, ассоциативно привязанных к главному тексту. Метафорическое

¹ Примером такой постановки может служить «Маскарад» режиссера Кирилла Панченко (Московский драматический театр на Перовской, 2010).

мышление режиссера дополнилось метонимическим видением. Так, например, построены спектакли «Предчувствие Лермонтова» Дениса Хусниярова¹ (где карнавально перемешаны и сложены в лирический сюжет фрагменты разных лермонтовских произведений), «Демон. Вид сверху» Дмитрия Крымова² (контаминация «текстов» Лермонтова, Шагала, Пиросмани, Норштейна), «Демон» Эльвиры Фадеровой³ (все пластические решения героев взяты из цикла графических иллюстраций Михаила Врубеля), «Маскарад Маскарад» Михаила Угарова⁴ (основной сюжетно-смысловой каркас драмы Лермонтова «пропущен» сквозь реалии современной культурной парадигмы) или «Маскарад» Римаса Туминаса⁵ (основной текст лермонтовской драмы представлен в стилистике «фантомного» реализма, «смешивающего» разноуровневые культурные контексты, в свободном скольжении по шкале времени).

В конце XX века в театральных знаках произошли существенные сдвиги и изменения, которые позволяют называть современный театр «постдраматическим»⁶. Текст драмы теперь

¹ «Предчувствие Лермонтова», режиссер Денис Хуснияров («Пятый театр», 2014).

² «Демон. Вид сверху», режиссер Дмитрий Крымов (театр «Школа драматического искусства», 2006).

³ «Демон», режиссер Эльвира Фадерова (театр «Дилижанс», 2013).

⁴ «Маскарад Маскарад», режиссер Михаил Угаров (Центр им. Вс. Мейерхольда, 2014).

⁵ «Маскарад», режиссер Римас Тунимас (театр им. Е. Вахтангова, 2010).

⁶ Термин «постдраматический театр» появился в лексике театрального мира с выходом в 1999 году одноименной книги немецкого театроведа Х.-Т. Лемана. Автор полагает, что еще во времена Брехта, театр воспринимался исключительно как «театр драмы», в основе которого лежал драматический текст, который иллюстрировала сценическая постановка. В том театре, несомненно, тоже были и музыка, и танец, и «театр в театре», и интермедии, но все они не имели самостоятельного статуса и подчинялись тексту. Драма являлась основой, центром, той самой точкой, из которой появлялся весь мир, существующий на сцене. Объясняя логику развития основных тенденций современного театра, Леман замечает, что теперь текст – всего лишь одно, далеко не главное, средство, при помощи которого на театральной сцене создается высказывание. Наличие и считывание главной мысли спектакля становится проблемой: теперь это ничему практически неподвластный и ничем не ограниченный процесс [4].

не выступает в роли первоосновы – он лишь элемент, определенный уровень партитуры спектакля; стираются жанровые границы – сложно найти чистый вариант, без примесей – разговорный театр сливается с концертом, выставкой, танцем. Более того, теряется и необходимость фабулы – наличие конфликта, интриги, завязки, кульминации вовсе не обязательно: происходит абсолютизация отказа от драматичной формы. В связи с ослаблением внутрисценической оси и усилением зрелищности, актуализируются и гиперболизируются визуальные средства – так очевидно просматривается влияние видеовставок, посредством которых пространство реального спектакля фрагментируется и умножается. Поскольку из театра исчезла обязательность логики и цельности сюжетного месседжа, то одним из немногих возможных способов коммуникации остается стимуляция зрительского воображения. Зритель вряд ли может вывести законченное высказывание из логики происходящего, поэтому он сам включается в процесс, начинает думать, фантазировать и, в первую очередь, вспоминать, ибо часто спектакли строятся на аллюзиях и ассоциациях.

На «территории» современного театрального искусства, в рамках одного из «постдраматических» направлений – «театр художника» – родился пронзительный спектакль-инсталляция «Демон. Вид сверху». Чтобы понять название, надо знать, что «Глобус» – это небольшая восьмиугольная сцена, окруженная тремя кольцевыми ярусами зрительских мест, один над другим, и публика, сидящая у парапетов, действительно видит действие только сверху. Иронически осмысляя свое сценическое высказывание, режиссер предварил необычное действо четырьмя эпиграфами. Первый – «Мы с Тамарой ходим парой» (из русской лирики) высказывается об отношении спектакля с поэмой «Демон» Лермонтова, по мотивам которого он поставлен. Второй – «Мальчик жестами показал, что его зовут Хуан» (из испанской лирики) саркастически обозначает способ актерской игры. Третий – «Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень» (И. Ильф и Е. Петров) намекает на способ работы художников, подобный тому, который разработал «великий комбинатор». Четвертый – «Караул!!!» (К. С. Станиславский) обозначает режиссерское отношение к театру в целом. Судя по эпиграфам, можно было бы предположить, что на сцене развернется

радикально-хулиганское высказывание по поводу и в контексте «Демона». Но художник и режиссер Дмитрий Крымов сквозь лермонтовскую поэму создает свою поэзию: фантазии на темы классического произведения преломляются через трогательный «вещный» арсенал: предметная среда, которой оперирует театр Крымова, с трудом поддается инвентаризации – веревки, ткани, краски, рулоны бумаги, старые пластинки. «Точка зрения» становится пластической идеей спектакля: Демон Крымова, тихо пролетая над землей, «вспомнил» себя ангелом-ребенком (Так, название одного из спектаклей режиссера – «Донкий Хот» сэра Вантеса – сообщает, что точка зрения ребенка будет определять оптику сценического высказывания.) и увидел землю не свысока холодной презрительной отчужденности, а с высоты полета души, тоскующей по теплу, любви и красоте. «Внутренними» эпиграфами к спектаклю, поясняющими мироощущение «фокализатора» сценического действия, могут быть строчки «По небу полуночи Ангел летел, / И тихую песню он пел» и «О Боге великом он пел, и хвала / Его непритворна была».

Сознание художника стремится упорядочить современные образы мира в огромном лабиринте культуры, он призван объединять, сопоставлять и понимать. Для того, чтобы произошло искомое «соединение начала и конца», чтобы возникла история, к классическому произведению должна быть «подключена» память культуры. Только зритель/читатель может объединить (унифицировать) текст в своей культурной памяти, поскольку текст – это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает в точке пересечения автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него в диалоге интерпретатор: «Читая книгу или глядя фильм, мы считаем, что дешифруем авторские намерения, получаем авторское сообщение. В действительности же мы производим работу по пониманию текста (конечно, детерминированного его структурами), используя при этом весь объем нашего жизненного опыта и культурного багажа. Другой формы контакта с текстом попросту не существует» [5, с. 14]. Смешивая образы-аллюзии, образы-реминисценции, режиссер спектакля «Демон. Вид сверху» формирует коллективную идентичность, соединяющую автора-исполнителя со зрителем. Идентичность автора-художника

и его зрителей оказывается родственной на «прустовском» уровне: запахов, тактильных, телесных, фактурных ощущений, на уровне интонаций, а не слов.

В русле постдраматических интерпретаций отметим пластико-хореографические версии поэм «Мцыри»¹ и «Демон»², в основе прочтения которых лежит, как правило, режиссерская метафора, определяющая решение сценического пространства, музыкальное сопровождение и собственно тип актерского взаимодействия. Этот тип театрального высказывания ориентирован на литературоцентричного зрителя, для которого главными являются фундированные отношения режиссера с текстом. Принципиальной оказывается и установка на выражение вневременных, универсальных смыслов и на выработку катарсических, очищающих эмоций, освобождающих зрителя от «шелухи» повседневности. Преодолеть историзм в данном случае помогает ведущая метафора – она диктует систему основных визуальных и музыкальных образов спектакля – танцы, спецэффекты (киношные флешбеки смело инкорпорируются в классический сюжет), экстравагантные решения сценического пространства, эксцентрику актерской игры.

Пластическую постановку по мотивам поэмы «Мцыри» режиссер Константин Мишин выполнил в стиле «physicaltheatre» – современного театрального направления, сочетающего красоту и мощь боевых искусств, пластику танца и контактную импровизацию. Образ Мцыри представлен в пространстве спектакля в трех ипостасях: Мцыри Поверженный, Мцыри Окрыленный надеждой и Мцыри Борьбы. «Переводя» слова поэмы на язык иного, динамичного искусства, три актера как три иноформы одного героя философично жонглируют текстом, сталкиваясь в пластических рефлексиях. Вязь пластических композиций, в которых прочитываются экзистенциальные размышления на тему человеческого поиска свободы, – главное содержание действия, где потесненное слово идет след за движением.

Новая театральная практика смело «убирает» слова из поэмы «Демон», поскольку, по мнению режиссеров, поэзия Лер-

¹ «Мцыри», режиссер Константин Мишин (театр «Школа драматического искусства», 2011).

² «Демон», режиссер Сергей Землянский (театр имени М. Н. Ермоловой, 2014).

монтова давно обрела бытие вне вербального уровня, где-то в другом измерении – мыслительном, визуальном и чувственном. Ее можно не только слушать и «думать», но и видеть, чувствовать и воспринимать. Пластическое решение спектакля дает возможность зрителю самому прочувствовать вневременные ценности, ощутив через язык тела семантический архетип образа, заложенный в поэму автором. Режиссер спектакля хочет поговорить, а вернее помолчать об истинных ценностях человеческой жизни, возносясь над ежедневной суетой. Главный лейтмотив спектакля – «архетипические» потеря и обретение себя.

«Предчувствие Лермонтова» – проект-импровизация на лермонтовскую тему, сценический коллаж из отрывков наиболее известных произведений поэта. Пластика и танец – связующее звено всех мизансцен, экспериментальное сценическое пространство должно «затянуть» зрителя в первобытный хаос из песка, камней и воды, населенный манекенами, одетыми, как музейные экспонаты, в костюмы эпохи Лермонтова. Режиссерская концепция раскрывает экспрессию лермонтовских образов через движение и жест актерских импровизаций, в произвольном порядке смешивает пространство, время и даже самих персонажей: сцены «Героя нашего времени» сменяются «Демоном» и «Маскарадом»; Печорин вдруг становится Грушницким, убивая из дуэльного пистолета чайку, Бэла превращается в Нину, Нина – в Мери, а князь Звездич рассказывает Арбенину хармсовский анекдот про Пушкина.

Современный театр не ограничивается рамками жанра и включает в свое поле «физический» театр, танец, инсталляцию, визуальное искусство с целью создать синтетическое пространство. Здесь интерпретатор утверждает свое право не только истолковать, но и изменить, а иногда и прямо переписать авторский текст. Подобные адаптации функционируют в контексте современной культуры, вступая в сложные взаимоотношения с традицией и с массовой культурой. Множество интерпретаций, появляющихся на основе одного текста, позволяют глубже исследовать вопросы о природе театрального представления и о функционировании канона.

Постмодернистская игра идеями, с непременным вовлечением в текст мифов и литературных архетипов, игра в пустоту, в недетерминированную реальность, в отсутствие смысла,

развенчание стереотипов, выворачивание наизнанку устоявшегося порядка вещей вошли в пьесы, поставленные наиболее яркими режиссерами «новой драмы», ее «авангардом», в который входят московские режиссеры Кирилл Серебренников, Владимир Агеев, Михаил Угаров.

Сценическое действие пьесы «Маскарад»¹ в интерпретации Владимира Агеева – «перевод» действия драмы в ирреальный план, попытка разглядеть за сюжетом метасюжет, обнаружить за сиюминутным вечное, попасть в «нерв» архетипа. Согласно режиссерской концепции текст Лермонтова то скандируется, то проборматывается, то иронически повторяется до предельной бессмыслицы. Символический костяк спектакля прописан в программке: «Пьеса – Апокалипсис... Свет и Тьма... Арбенин и Нина – единственные хранители любви. От них должен возродиться человеческий род. Поэтому дьявол тут как тут. Союз должен быть разрушен... Завет Арбенина с Богом осуществляется через Нину... «Измена» Нины – «насмешка» Бога. Бунт Арбенина – разрушение Завета... Выход – вернуть ее Богу, потому что Мир грязен и порочен для Нее, а самому остаться в Вечном Страдании между Богом и Дьяволом...».

Один из способов обновления восприятия конкретного текста и всей художественной системы – пародийная интерпретация, основанная на превращении персонажа в обладателя габитуса современного человека через аудиовизуальные маркеры. Часто трансформируется и сама драматургическая основа: классический текст переписывается (частично или полностью) современным языком. При этом апелляция к современности в подобных случаях скорее свидетельствует о намерении режиссера приблизить классический текст к современному зрителю, сделать его более доступным и понятным.

В спектакле «Маскарад Маскарад» по собственной пьесе на основе драмы Лермонтова режиссер и руководитель «Театра.doc» Михаил Угаров, сохранив в самых общих чертах фабулу и характеры, переместил героев «Маскарада» в наше время. Режиссер не задается целью повторить сюжет известной драмы и его переосмыслить, главное для него – реконструкция современности посредством изощренной стилистической игры

¹ «Маскарад», режиссер Владимир Агеев («Сатирикон», 2004).

и новых театральных форм. Реалии XIX века микшируются с современной лексикой и отзвуками из советского прошлого (так, сменивший Неизвестного Джон Доу расскажет, как в дом Энгельгардта, где проходили маскарады, в блокаду попала бомба). Режиссер обманывает «читательские ожидания», иронично обыгрывая хрестоматийно известные сюжетные повороты и театральные штампы: Алексей, предлагая Нине мороженое, пробует его сам, Нина же, очевидно читавшая драму Лермонтова, спрашивает, а не отравлено ли оно. Отравленной оказывается салфетка... Угаров, «вмонтировав» в классическую развязку абсурдную деталь, вовсе не желает повеселить современного зрителя: «отношения» героев, в сущности, неотличимы от их отсутствия, только боль (как тут не вспомнить Печорина!) придает им статус реальности. Умирая, Нина не признает Алексея своим убийцей, утверждая, что убил ее Бог: жертва совершенно игнорирует палача, и тот чувствует себя проигравшим. Не воплотившись, хотя бы в качестве «злодея», главный герой пьесы демонстрирует автоматическое существование: смерть жены тягостна только потому, что он стоит босиком на холодном полу, а известие о невинности вообще не вызывает никакой реакции.

Постмодернистские 1990-е, 2000-е и 2010-е принесли в театр понятие деконструкции – текста, сюжета, материи спектакля, самого понятия трагедии. Общественная мораль разбилась на частности и стала амбивалентной игрой, а трагедия – и на сцене, и в жизни – превратилась в кровавый абсурд с элементом мелодрамы, в мещанскую драму или трагикомедию. Постмодернистское игровое пространство – это пространство после исчерпания всех критериев и способов интерпретации, когда толковать можно что угодно и как угодно, но истолковать нельзя ничего. Интерпретатора постоянно подстерегает опасность подделки, мистификации, самообмана – добраться до «истинного» смысла произведения не представляется возможным, поскольку такого смысла для постмодернизма не существует.

Еще один способ актуализации классики – стилизация, когда задача постановки сводится к пересказу хорошо известной истории в новых декорациях. Так, Римас Туминас разыгрывает «Маскарад» в декорациях-призраках давно ушедшей эпохи Лермонтова и лучших постановок знаменитой драмы (интер-

текст спектакля «вбирает» грандиозный «имперский» «Маскарад» Мейерхольда: в грандиозном великолепии декораций Александра Головина под звуки «Вальса-фантазии» Глинки на сцене кружились персонажи комедии *del'arte*, карлики, маркизы, испанки, татарки, амуры, нарядные дамы, министры, генералы, кавалергарды, гвардейцы, уланы, гимназисты). Стилизация пробуждает в зрителе ностальгический ресурс, усложняя и эмоционально обогащая зрительские реакции. Текст четырехактной драмы Лермонтова существенно сокращен – но крутые повороты напряженной интриги, гибель невинной красавицы и крах высокомерного героя – не главное в этой версии «Маскарада». Собственно режиссерский подход в данном случае произрастает из искусства сценографии, и в результате отказа от исторического миметизма и натурализма превращается в поиск условно-метафорических образов, придающих спектаклю единство и целостность. Туминас превратил лермонтовскую трагедию в феерию снега, летучих фейерверков, «прошив» все действие знаменитым вальсом Хачатуряна. Действие разворачивается на зимнем сумрачном петербургском кладбище, у рампы плещется Нева, куда кидают труп самоубийцы, феминистка баронесса Штраль произносит речь о женской эмансипации, князь Звездич танцует лезгинку и катается на коньках, придуманный режиссером Человек зимы катает снежный шар, растущий в размерах, который в финале прокатится по Арбенину, реализуя метафору его «лишности» как человека чести в мире во все времена... Театральные интерпретаторы переосмысливают образы «героя» и «антигероя» и расширяют само понятие «трагедия», сближая ее с трагикомедией.

Девиз неординарной постановки романа Лермонтова режиссером мастерской Школы студии МХАТ Кириллом Серебренниковым¹: «Мы исследуем героя нашего времени – герой нашего времени исследует нас». Спектакль-путешествие по роману длится почти пять часов: как действие романа расщепляется во времени и пространстве, так и спектакль играется на пяти площадках, по числу повестей. В сценической версии романа нет центрального классического героя (он не определен, расщепляется, пять серебренниковских Печориных взаимно исключают друг друга, так что в итоге героя просто нет), а есть бесконечная череда двой-

¹ «Герой нашего времени», режиссер Кирилл Серебренников (Школа-студия МХАТ, 2010).

ников, находящихся в состоянии постоянного распада, превращений, смертей, мистификаций и театральных фокусов. Открытие Серебренникова в этом спектакле – это прямая констатация неопределенности героя в условиях дискретной реальности. Режиссер фокусирует внимание на проблеме личной идентичности современного человека – проблеме, определяющей современный драматизм. «Герой нашего времени» освобождается от своего «премьера» и все больше осознается как произведение «плюралистичное» в контексте современной действительности.

Фабульный каркас инсценировки романа «Герой нашего времени» Новым Московским Драматическим театром¹ – события центральной повести «Княжна Мери», той, что легла в основу знаменитого телевизионного фильма А. Эфроса «Страницы журнала Печорина» (1975). Подзаголовок спектакля – «окончание журнала» – декларирует некую преемственность. Но если Олег Даль играл кризис безверия, то в сценической версии Вячеслава Долгачева проблематизируется бытие яркой, неординарной личности в царстве «квазилюдей»-симулякров – недаром спектакль называется «От первого лица». В этом театральном варианте романа главный герой – наиболее «аутентичный» Печорин: в нем есть и аристократичность, «породистость», и острый, язвительный ум и следы глубокой грусти, и злой нрав. Печорин – хозяин действия; герой имеет право ускорять и замедлять ход своего рассказа, прерывать его, обращаться с авансцены к публике, менять декорации, «листая» конструкции, как страницы дневника. Но зрителю настойчиво дают понять, что герой, «онтологический пленник», обречен на изоляцию («внутренняя» несвобода героя подчеркивается деталью-метафорой: привычная поза сцепленных в замок рук – как у арестанта). Новая постановка переосмысливает второстепенных персонажей, главным «героем нашего времени» оказывается «водяное общество» – сборище людей-манекенов, с жестко отформатированным под гребенку шаблона и стереотипа сознанием, протагонист же трагедии, герой-индивидуалист, в интерпретации режиссера не дискредитируется, но болезненно-напряженно осознает крайнюю степень своей инаковости и несвободы, своей неспособности «вписаться» в схему.

¹ «От первого лица», режиссер Вячеслав Долгачев (Новый Московский Драматический Театр, 2012).

В XX веке само понятие интерпретации трансформировалось: философия, культурология, литературоведение пришли к понятию динамической (постоянно развивающейся) интерпретации. Сформировалось представление о культуре как о разветвленной сети интерпретаций, которую беспрерывно сплетает человек. Подвижная игровая структура произведений, построенных на аналогиях, переключках, лейтмотивах, смещениях, метаморфозах, начинает тяготеть к условной модели неклассического мышления (сеть, паутина, смысловое поле). Для художника важен не статичный образ реальности, а скорее, передача подвижных отношений, взаимосвязей, динамическая картина становящегося мира. Кроме того, включаясь в процесс интерпретации, режиссер приступает к сотворению новых значений, определяемых его мировоззрением, культурой и рамками исторического времени, в котором он существует. Поэтому интерпретация всегда обращена на самого интерпретатора.

Отечественный театр начала XXI века предпринимает попытку прочесть хрестоматийно известные тексты Лермонтова как современный текст. В новейшем театре, который не ограничивает себя рамками классических жанров и включает в свое поле физический театр, танец, инсталляцию, визуальное искусство, – в этом синтетическом пространстве интерпретатор зачастую не только истолковывает, но и переписывает авторский текст. Через оформление и деконструкцию канона (постановки и восприятия) происходит исследование возможностей театра в настоящем. Анализируя постановки подобного рода, необходимо понимать, как они функционируют в контексте современной культуры, чей голос звучит в новом тексте, каким образом он соотносится с культурой массовой. Множество интерпретаций, появляющихся на основе одного текста, позволяют глубже исследовать вопрос о природе театрального представления, переосмысливать возможности восприятия и театральной репрезентации классических текстов.

Классический текст не может быть отгорожен от потока ассоциаций, неизбежно проникающих в него, он включает в себя бесконечное поле иных текстов, которые могут быть с ним соотнесены в рамках некоторой смысловой сферы. Лермонтовские тексты сталкиваются в медиа-пространстве современного мира с массовой культурой (воспитанной массовым

кинематографом), различными субкультурами и многими другими типами культур. М. М. Бахтин определил сущность этого столкновения интерпретатора и интерпретируемого: это «диалог особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого, интерпретатора. Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [1, с. 310].

Современный театр упорно ищет в классических текстах поэта давно утерянное ощущение единства бытия, ловит отзвук пронзительно-лермонтовского разговора с тем, в кого не верят, кого не просят – и без кого не могут жить.

Использованная литература:

1. Бахтин М. М. Проблема текста // Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5.
2. Васенина Е. Нельзя подминать классику под себя [Электронный ресурс] // Театрал. 2012. № 7–8. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/7097/>. (дата обращения: 11.09.14).
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
4. Неклюдова М. С. Существует ли постдраматический театр? [Электронный ресурс] // НЛО. 2011. № 111. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ne23.html>. (дата обращения: 11.09.14).
5. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: РИККультура, 1993.

MIKHAIL LERMONTOV'S WORKS IN THEATRICAL INTERPRETATION OF THE EARLY 21ST CENTURY

SVITENKO, Natalia – Cand. Sc. (National Literature), Assos. Prof., Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: svitenko@list.ru

In literary criticism, new research technologies for content, structural, artistic and poetical analysis of a work of literature may appear

within the framework of the culturological approach. The given article focuses on the problems of the status of classical literature in the contemporary Russian theatre, and reviews the stage algorithms applied nowadays to the classical texts. It offers the culturological approach to the understanding of M. Lermontov's works. Simultaneously is identified the specific character of the processes of cultural text production that reveal the work's receptive life.

Keywords: artistic reception, interpretation, staging, theatrical communications, stage interpretation, stage direction.

References:

1. Bakhtin, M. M. Problema teksta (The Problem of the Text), in *Sobranie sochineniy v 7 tomakh*, 7 vols., Vol. 5. Moscow: Russkie slovari, 1996.
2. Vasenina, E. Nel'zya podminat' klassiku pod sebya (You Cannot Press Down the Classics for Themselves), *Teatral*, 2012, no. 7–8. [http: www.teatral-online.ru/news/7097/](http://www.teatral-online.ru/news/7097/). Accessed September 11, 2014.
3. Ingarden, R. *Issledovaniya po estetike* (The Studies in the Aesthetics). Moscow: Izdatel'stvo inostrannoy literatury, 1962.
4. Neklyudova, M. S. Sushchestvuet li postdramaticheskiy teatr? (Does the Postdramatic Theatre Exist?), *NLO*, 2011, no. 111. [http: magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ne23.html](http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ne23.html). Accessed September 11, 2014.
5. Yampol'skiy, M. B. *Pamyat' Tiresiya: intertekstual'nost' i kinematograf* (Memory of Tiresias: Intertextuality and the Cinema). Moscow: RIK Kul'tura, 1993.