

## *Инсценировки и ремейки как форма интерпретации произведений*

### *Н.В. Гоголя*

Автор, заимствующий образы и сюжеты, реанимирует чужие книги с разными целями. Но в каждом случае он сначала выступает в роли читателя. От того, как прочтено классическое сочинение, зависит и то, как оно дописано, продлено, представлено на сцене.

Типы рецепции через интерпретацию очень разнообразны. В драматургии приоритетными становятся жанры «по мотивам» и «фантазии».

Природа театрального действия изначально предполагает интерпретацию текста. Любой режиссер всегда, даже при постановке классического произведения, реализует собственное видение.

Театр интерпретаций занял прочное место в современном искусстве. Он не менее актуален, чем литературные и киноремейки. Интерпретационная пластичность гоголевских текстов – отдельное явление, объясняющее продуктивность его образов в контексте культуры. От старинных травестирированных форм до современных ремейков – диапазон переосмыслений Гоголя так велик, что, пожалуй, он стоит впереди других авторов и в ряду создателей объектов для будущих трактовок.

Персонажи писателя несут в себе настолько ярко выраженный заряд эпохи, что, попадая в общекультурный оборот и откладываясь в культурном запасе, приобретают функции культурного кода. Этим объясняется неосыпающий интерес к ним как к объектам переосмыслений.

Обратимся к объяснению В. Богаева, одного из самых ярких и убежденных интерпретаторов: «Повторяемое событие не обязательно находится на оси превращения трагедии в фарс – существует возможность более продуктивной репликации: драматург создает новое произведение, наблюдая за взаимодействием классического замысла с изменяющимся миром.

Театральные инсценировки – своего рода действующие модели машины времени <...> Машину времени стоит изобретать снова и снова, не боясь заслужить репутацию шарлатанов»<sup>1</sup>.

Подробнее об истории литературных переработок и книжных интерпретаций мы говорили в предыдущих публикациях по этой проблеме<sup>2</sup>.

В функциональном смысле тексты-реминисценции отличаются целеполаганием авторов: одни рассчитаны на чтение, другие предполагают театральную постановку. Десять лет назад критики и исследователи фиксировали опасное вымывание драматургии из издательского процесса и книжного рынка. Теперь ситуация ощутимо изменилась, пьесы издаются активно и не только специализированными издательствами. Сочинения вторичного генезиса в драме рождаются по тем же причинам, что и в других жанрах.

Приведем примеры толкования, близкого к авторскому: «Николай Гоголь. Чичиков» П. Фоменко, «Ночь перед Рождеством» С. Женовача, «Игроки» Содружества актеров на Таганке, «Ревизор» и «Тарас Бульба» Малого театра. «Повесть про то, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Московского театра на Перовской – довольно редкая пьеса в сценической практике московских театров.

Все более утверждаются образы Хлестакова и Чичикова как повод высказаться режиссерам в сегодняшних обстоятельствах. Новое сценическое прочтение «Ревизора» представил Р. Туминас в вильнюсском Малом театре. Критика восприняла его «как спектакль про хороших людей, именно про людей, не про держиморд»<sup>3</sup>.

Многие критики и исследователи возражают против продолжений и переделок, несмотря на опыт Шекспира, Мольера и многих других драматургов.

Хлестаков Всеволода Мейерхольда вошел и в историю театра, и в историю интерпретаций. Об эксцентричности и художественной изобретательности, о сценической манипуляции с гоголевской основой написано теперь

много. Уже спектакль 1926 года, поставленный Игорем Терентьевым, спорил с мейерхольдовской трактовкой.

Здесь необходима объемная цитата: «Даже те, кто резко критиковал спектакль, не могли не отметить его новизну и неожиданность финала. Пьеса заканчивается прибытием настоящего ревизора и знаменитой «немой сценой», где все персонажи застывают от ужаса. В спектакле Терентьева действие продолжается: Осип появляется в виде жандарма, извещая о приезде настоящего ревизора, и этим настоящим ревизором оказывается сам Хлестаков. В конце своего обхода он идет на авансцену и, обращаясь к публике, объявляет: “Немая сцена”. Такой финал придавал социальную заостренность всему спектаклю»<sup>4</sup>.

Изменилась на сцене и трактовка «Мертвых душ».

Поддерживать Чичикова, видеть положительных людей в издавна «осмеянных» типах стало тенденцией сегодняшнего театра (М. Захаров, П. Фоменко, В. Мирзоев). Чичиков – чистый человек, – полагает Марк Захаров. Таким толкованием достигается максимальная степень отстранения. И если у В. Мирзоева в первой постановке «Женитьбы» даже появляется вторая Агафья Тихоновна, то «Женитьба» Н. Коляды поражает вплетенными в авторский текст цитатами из Пушкина, Лермонтова, Некрасова.

Но даже самые требовательные критики допускают возможность сценических переделок: «Через какие только “интерпретации” ни прошли гении “всех времен и народов”, сколько режиссерских откровений мужественно перенесли. Сколько “ремейков”, выворачиваний наизнанку. Тут давно уже нет никаких правил. И все же, скорее интуитивно, чем осознанно, мы ощущаем разницу “полета” режиссера талантливого (и, что не менее важно, “культурного”) и такого, кто знает в искусстве немного, а потому одержим постоянной потребностью вскочить на плечи любому писателю (актеру, художнику и т.д.), имевшему несчастье подвернуться ему под ноги»<sup>5</sup>.

Для серьезных сомнений в правомерности реминисценций сегодняшняя драматургия дает немало оснований.

Примером бесцеремонного перекраивания оригинального текста становится пьеса А.Р. Василевского «Записки сумасшедшего». В новоделе сохранено название, и это запутывает читателя. Для сцены предлагается «пьеса по мотивам», где участвует «Ник.Васильевич Гоголь в роли титулярного советника Поприщина Аксентия Иванова, дворянина. А также: Начальник канцелярии, Городовой, Пристав А. Василевский (сам автор?!)<sup>6</sup>».

Перед нами случай, когда гоголевский текст вывернут наизнанку. Новое сочинение несет в себе заряд примитивной фантазии и творческого произвола: сумасшедшим оказался начальник канцелярии, барышня в могиле родила младенца, Поприщин умер, замученный в участке. Очевидны попытки транслировать персонажу черты Гоголя, попытки весьма топорные: по сюжету Гоголь сидит в участке, Поприщин вывернулся из гроба...

Красок истинно ярких, помимо обсценной лексики, у драматурга-интерпретатора не нашлось

Особое отношение к Гоголю всегда было в Камерном музыкальном театре. Б.А. Покровский поставил здесь «Женитьбу» и «Сорочинскую ярмарку» М.П. Мусоргского, «Игроков» и «Нос» Д.Д. Шостаковича, «Шинель» и «Коляску» А.Н. Холминова. Ему же принадлежала и идея превратить в оперу «Ревизора»; с предложением написать музыку режиссер обратился к В.С. Дашкевичу.

В том, что соавторы вплели в канву «Ревизора» мотивы из «Мертвых душ» и «Женитьбы», нет ничего удивительного. Куда неожиданнее явственные вкрапления из «Пиковой дамы» А.С.Пушкина. Марья Антоновна из героини комической превратилась в лирическую. А в числе новых персонажей наряду с внесценическим у Гоголя Пехотным капитаном (одновременно повышенным в звании до самого Дьявола) появился Александр Сергеевич Пушкин. Финал оперы очень отличался от канонической немой сцены. Как не раз подчеркивали позднее критики, Б.А. Покровскому этот вариант ни масштабом действия, ни трактовкой не подошел. Он попросил авторов вернуться к первоисточнику. В результате опера получила две версии, полно-

масштабную и камерную, с традиционным финалом и минимумом «привнесенных» действующих лиц. Первую из них летом 2008 года реализовал на сцене Новосибирского театра оперы и балета М. Левитин. У него Хлестаков погибает. Ю. Ким, автор текста к этой постановке, выступает как апологет художественного заимствования. Он не раз утверждал, что богатство классического наследия дает возможность свободно распоряжаться им, если только речь не идет о спекуляциях.

Остановимся на изменении заглавия. Этот шаг все чаще сопровождает драматургическую новацию. Переименование продиктовано стремлением переакцентировать систему персонажей, иначе расставить их в знакомом пространстве пьесы. Режиссер М.А. Захаров и драматург О.А. Богаев стремятся подчеркнуть самостоятельную, новую трактовку, жанровую новизну. Помимо стремления привлечь внимание зрителя, для новых авторов характерно и декларирование новаторского, экспериментального характера прочтения классического текста. Сегодняшняя эпатажность театральной афиши имеет явно рекламный характер. Важна и юридическая «страховка»: упредить осложнения с авторским правом. Предупредить: будет представлено действо «по мотивам».

Именно благодаря трансформации заглавия возрастает степень отстранения от первоисточника.

Вспомним «Хлестакова» в постановке В. Мирзоева, именно с заглавия режиссер и начинал эпатаж. Все критики заметили игру: и таинственность, и мало скрываемое неприличие, подчеркнутое изображение названия на афише. Гоголевская Россия представилась Мирзоеву татарским ханством. И Мирзоев это ханство сразу же перечеркнул крестом (буквы Х): его сценическая версия называется «Хлестаков».

Подчеркнуто преобразовано название пьесы и в театре под руководством О. Табакова (режиссер М. Карбаускис): «Похождение» (по «Мертвым душам» Н. Гоголя).

Очевидна цель переакцентуации заглавий у Н. Садур в пьесе «Панночка» и «Брат мой Чичиков». Не случаен «особый финал “Панночки”», на который обратил внимание В. Розов. «Бесовская нечисть застряла в окнах церкви. Все рассыпалось в прах, рухнула сама церковь, и только Лик Младенца Иисуса, сияющий и прекрасный, возносится над потрясенными людьми. Даже если рушатся храмы, всегда должна оставаться вера, всегда вознесутся чистые души, всегда будут повержены дети тьмы»<sup>7</sup>.

Ярчайшую стилистическую «перезагрузку» названия пьесы произвел М.А. Захаров. Он так трактовал свое понимание интерпретации: «Сделать собственную сценическую версию, закономерно опустив некоторые фрагменты драматургической ткани и субъективно деформировав другие в соответствии с собственной фантазией, – дело в высшей степени необходимое. (Вопрос о границах допустимого вмешательства в литературную ткань классического произведения, степени ее режиссерской деформации – вероятно, вопрос культуры и таланта.)»<sup>8</sup>. И далее режиссер объяснял важность счастливой идеи: «Прежде всего, это то название, которое необыкновенным образом соответствует постановочному мышлению театра в данный исторический момент. Но не только. Это то название, которое таит в себе возможность выхода за пределы прежних сценических достижений, овладения новыми рубежами в режиссуре, актерском искусстве, сценографии. Наконец, это то, что еще не знает зритель, но уже предчувствует».

Подчеркивая решающую роль нового названия, режиссер раскрывает современную историю Чичикова. «Назвать спектакль “Мистификацией” предложил я, естественно – оставив в афише “Брата Чичикова”, но изначальный творческий импульс пришел, повторяю, от Ю.А. Махаева.

Во-первых, изначально удалось убедить Садур, что в “Мертвых душах” должна присутствовать женщина. Почему творение великого Гоголя не имеет мировой сценической истории? Нет женщины. Одно кувшинное рыло – Чичиков общается с другими кувшинными рылами. Это уже во-вторых. Чи-

чиков должен иметь иной энергетический и человеческий потенциал, чем Ноздрев, Собакевич, Коробочка и прочие монстры»<sup>9</sup>.

Режиссер-экспериментатор по-иному осмысливает облик персонажей Гоголя.

«Чичиков должен быть вполне нормальным, узнаваемым человеком. На его месте могут оказаться многие <...> Да, наш герой выбрал путь, который опустошит его душу, изуродует сознание, приведет к гибели, но все это должно иметь прямое касательство к нам, если и не к нам – то к хорошо знакомым людям. Заинтересовать зрителя сегодня могут на сцене вовсе не причинно-следственные связи некоторых событий, а только причинно-следственные изменения в мозгах действующих героев.

Лучше, полезнее предположить, что все драматические сюжеты как таковые зрители знают изначально целиком и полностью»<sup>10</sup>.

Цитата пространная, но М.А. Захаров иллюстрирует изнутри природу не только режиссерского «перемонтажа» хрестоматийных образов в современном ключе, но и дает эстетическую мотивировку столь кардинальным вмешательствам в классический замысел.

Петербургский режиссер-авангардист А. Могучий экспериментировал в Александринском театре в спектакле «Иваны», предложив собственную вариацию гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» для сцены.

Реорганизация гоголевских текстов изнутри, вплоть до деструкции, в театральном воплощении воспринимается все-таки более органично: театр остается искусством интерпретаций. Иное дело книжная жизнь реминисценций и интерпретаций. Наиболее интересные эксперименты с текстом подкрепляются книжными новациями.

Подобным образом решена издательская задача в книге О.А. Богаева «Башмачкин: Чудо о шинели в 1-м д.»<sup>11</sup>.

В оформлении книги подчеркнут ее реминисцентный характер. Отсутствует общее название. Первой помещена пьеса О. Богаева, на титуле пере-

числяются все пьесы-реплики, в издательской аннотации названные репликациями. И лишь в библиографической записи внутри книги вдруг предложено название: «Парфюмер и другие инсценированные персонажи». Автор оперирует термином «репликация»<sup>12</sup>.

Заглавие «вторичного текста» должно быть изменено, в этом кроется подсказка, что драматург ушел от оригинального текста.

Соответственно такому подходу «выправлено» и название пьесы-реплики на «Башмачкин».

Издание «Ах, Невский!» имеет второе заглавие «Театр Гоголя» и подзаголовок «Природа театральной прозы писателя».

Иная репликация: В.Ольшанский «Мой милый Плюшкин. Комедия по мотивам поэмы Н.В.Гоголя “Мертвые души”»<sup>13</sup>. В сравнении с предыдущим, сочинение написано без агрессивной демонстрации ломки оригинала, оно создано скорее по романтическим канонам, с критической тенденцией.

Обратная хронология сюжета достраивает биографию персонажа. Она призвана воссоздать путь Плюшкина от милого, чувствительного, доброго молодого барина к Плюшкину Гоголя. Он потерял жену (умерла четвертыми родами), был нежен, влюблен, щедр, с широкой душой. Основной мотив – жизнь сделала его таким, каким его знает весь мир, – рассчитан на сочувствие читателя. Действие развивается медленно, текст вязкий и тягучий. Дочь Александра Степановна и сын Петр Степанович приезжают к Плюшкину, дабы узнать получше о его странностях, о будущем наследстве. Сын, врун и прохвост, мот и проигравшийся картежник, притворно раскаивается. Значим мотив шкатулки; в ней собранные Плюшкиным черепки и прочие «ценности». Время сдвигается в другой сцене, где жена Варя еще жива, но уже больна, просит мужа простить Александру, убежавшую с офицером. Оказалось, что и сын обманул Плюшкина, подался в полк, а письма от его имени она продолжала писать, чтобы отец меньше страдал. Перед заключительной сценой сюжет воспроизводит юность и даже детство гоголевского Плюшкина.



В такую мелодраматическую фабулу вписаны мотивы Чехова. Даже фабричное руководство, что лежит на Варе, переключается с хозяйничаньем ее тезки в «Вишневом саде». В очередной сцене время возвращается к мадам-музель Жюли, дети Плюшкина еще подростки, в доме благополучие. Вдовый Плюшкин влюблен, просит руки гувернантки, но получает отказ. Автор предлагает такую коллизию считать причиной превращения героя в гоголевского Плюшкина.

Для обычной сатирической поделки характерна книга У. Спирошек «Чемпион Инкогнито» (ремейк пьесы Н.В.Гоголя «Ревизор»). Сюжет таков. В городе Н. «в медвежьем нашем углу» устраивают рейтинговые бои по боксу. Хлестакова принимают за чемпиона. Он завирается в традиции собственного образа: «Я завтра буду чемпионом мира, трехкратным сразу». Обещает назначить городничего президентом Всемирной Ассоциации по боксу. Соответственно обрисован и Осип, формирующий «основной закон халявы: во время смотреться»<sup>14</sup>.

Гоголевские трактовки не обошли и новые формы актуализации искусства. Актуальной формой реакции становятся цифровые ресурсы. Назовем двойной компакт-диск «CHINELЬ №2455,5», работа театральной труппы «Школы русского самозванства»<sup>15</sup>. Составлен текст из пятнадцатиминутных радиопередач. Список использованной музыки занимает 26 строк. Критики, признающие правомочность художественного эксперимента, высоко его оценили.

«Ручаюсь, вам никогда не доводилось слышать ничего подобного. Как бы произвольным образом выдернутые из повестей Гоголя, его писем, книги В. Вересаева о нем, отрывки, прочитанные на разные голоса и положенные на музыку, образуют на первый взгляд совершенно бессмысленный постмодернистский коллаж в два с лишним часа протяженностью. Но слушая его, словно бы погружаешься в какой-то чужой, странный, но до боли знакомый мир», – писал Н.Нечаев<sup>16</sup>. «Все удивительным образом тонко и точно сплетено – остается только восхититься скрупулезной, тщательной и вдохновенной

работе звукорежиссера, по праву, кстати, запечатленного на развороте буклета вместе с актерами», – обобщает рецензент<sup>17</sup>. В «Шинели» игра – пусть и чуть постмодернистская, с жонглированием символами («CHINELЬ» – «CHANEL») – идет уже в расчете на национальное самосознание.

Другой пример вмешательства новых технологий: игра «Интерактивный DVD «Вий. История, рассказанная заново». Здесь представлены два мира: Живой и Мертвый. Авторы обещают, что эта уникальная игра соединяет в себе фотореалистичные сцены, трехмерные анимированные модели нечисти и игру живых артистов. Реклама предлагает пережить мистические события знаменитой повести и попытаться помочь Хоме Бруту выжить вопреки замыслу «гениального, но безжалостного автора»<sup>18</sup>. Обозначен и тип игры: квест, созданный по мотивам известнейшего произведения Н.В. Гоголя.

Очевидно, что инновационные формы проецируются на импровизацию по мотивам гоголевских текстов и при переработках не сохраняют даже видимость гоголевского сюжета. Обычно обыгрываются мистика, экзотика, чисто сюжетные коллизии.

Даже не возвращаясь к опыту Булгакова, подчеркнем, что драматургия Коляды, и Богаева, и Садур – литература живая, ищущая и достойная преобразованных ею героев-символов, персонажей-знаков.

---

<sup>1</sup> *Богаев О.А.* Парфюмер и другие инсценированные персонажи. М., 2008. С. 4.

<sup>2</sup> См.: *Колганова А.А.* Новые дороги литературных героев. Минск, 1990; *Колганова А.А.* Вослед чужому гению. М., 0000; *Колганова А.А.* Книжный римейк: к проблеме заимствования // Девятая научная конференция по проблемам книговедения. М., 2000. С. 64-67; *Колганова А.А.* Дон Жуан Русский: Антология // НЛЮ. 2002. № 54. С. 390–392.

<sup>3</sup> *Касумова А.* Ревизор, которого не было... // Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 125.

---

<sup>4</sup> *Деполь Ж.* Заумный «Ревизор» Терентьева [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://nikolay.gogol.ru/gogol\\_v\\_teatre/zaumnyj\\_revizor](http://nikolay.gogol.ru/gogol_v_teatre/zaumnyj_revizor).

<sup>5</sup> *Кречетова Р.* Так ли уж «важно быть серьезным»? // *Театральная жизнь*. 1996. № 5. С. 28.

<sup>6</sup> *Василевский А.Р.* Записки сумасшедшего: пьеса 1-м д. По мотивам произведения Н.В. Гоголя. Саратов, 1995. С. 1.

<sup>7</sup> *Садур Н.* Предисловие // *Садур Н.* Чудная баба. М., 1989. С. 317.

<sup>8</sup> *Захаров М.А.* Театр без вранья. М., 2007. С. 550.

<sup>9</sup> Там же. С. 551.

<sup>10</sup> Там же. С. 554.

<sup>11</sup> *Богаев О.А.* Указ соч. С. 2.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *Ольшанский В.* Мой милый Плюшкин: комедия в 2 д.: по мотивам поэмы Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Репертуар для детских и юношеских театров. М., 0000. Вып. 3. С. 94–128.

<sup>14</sup> *Спирошек У.* Чемпион инкогнито: римейк пьесы Н. Гоголя «Ревизор» // Молодежная эстрада. 2006. № 10/12. С. 22.

<sup>15</sup> SHINELЬ №2455.5 CD.

<sup>16</sup> *Нечаев Н.* Мы доросли до «Шинели»? // *Огонек*. 1997. № 12. С. 58.

<sup>17</sup> Там же. С. 59.

<sup>18</sup> Вий. История, рассказанная заново: Интерактивный DVD.