

## «ОТЦЫ И ДЕТИ» И. С. ТУРГЕНЕВА В СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ

**Н. В. Семенова**

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», Тверь

В статье объектом анализа становятся театральные постановки, осуществленные по роману И. С. Тургенева и сценарию Адольфа Шапиро в Московском театре п/р Олега Табакова (реж. Константин Богомолов) и Тверском академическом драматическом театре (реж. Александр Павлишин). Ставится проблема точности прочтения текстов русской классики и искажения авторского замысла. Ситуация культурного хаоса и тотальная цитатность рассматриваются как родовые черты постмодернистской режиссуры.

**Ключевые слова:** постмодернизм, театр, цитата, «точность» интерпретации, «ценностный центр» спектакля, «Отцы и дети» И. С. Тургенева.

Постановки спектаклей по произведениям русской классики сегодня вызывают горячие споры в театральном мире. При этом четко обозначились две позиции, что связано, в первую очередь, с попытками постмодернистского прочтения произведений русской литературы. Д. С. Лихачев еще в конце 1990-х гг. говорил о том, что «классический репертуар театров» является «зоной экологического бедствия»; объявить «точность истолкования произведения» несущественным моментом значит признать «шаткость и неопределенность замысла классика, его творческую слабость»; режиссерские авторские прочтения заставляют задуматься «о нравственных границах творческого эксперимента, о недобросовестной интерпретации русских классиков» [цит. по: 5]. Это происходит и сегодня в том случае, когда оказывается утрачен «ценностный центр» художественной модели мира, как это называл М. М. Бахтин [1]. В результате «меняются местами сакральное и профанное, высокое и низкое, ценности и симулякры» [5].

Полярная точка зрения представлена сторонниками постмодернистского театрального искусства. С этой позиции, децентрация смысловой структуры спектакля способствует погружению в «колодцы смысла» хорошо известных классических произведений. Требовать «абсолютной верности оригиналу от режиссеров-постмодернистов равносильно методологической ошибке» [4, с. 311].

Рассмотреть два спектакля, поставленных по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети», тем более интересно, что оба режиссера: Константин Богомолов в Московском театре п/р Олега Табакова и Александр Павлишин в Тверском академическом драматическом театре — обратились к одному сценарию Адольфа Шапиро.

В Тверском театре смысловые акценты расставлены режиссером Александром Павлишиным с самого начала. Отсылка к эпохе — цитата из переписки В. Г. Белинского с Н. В. Гоголем: «[России] нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи

и навозе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое, по возможности, их выполнение. А вместо этого она представляет собою ужасное зрелище страны, где... нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей» [3, с. 244]. Эта цитата не анахронизм, хотя Белинский умер в 1848 г., а роман написан в 1862-м. Она обозначает круг устойчивых представлений о романе: «Базаровы пришли, но еще не пришло их время», читатель должен полюбить «Базарова, но не базаровщину».

Роман на сцене воспроизвести нельзя, как невозможна в театре экспозиция, предваряющая действие. Но сценический пролог в спектакле все же есть. Вот отец дает наставления маленькому «Енюше»: «Свобода человека состоит не в том, чтобы делать, что хочешь, она в том, чтобы никогда не делать того, чего не хочешь» (ср. Руссо: «Я никогда не думал, будто свобода человека состоит в том, чтобы делать, что хочешь: она в том, чтобы никогда не делать того, чего не хочешь» [7, с. 628]). Преодоление страстей, согласно тому же Жан-Жаку Руссо, означает нравственную свободу, и эта тема оказывается одной из центральных в спектакле. Вот только Базаров — нигилист и делает как раз то, чего, по мнению большинства, делать нельзя, отрицает все без остатка: искусство, природу, любовь, за что и поплатится в финале. Почти каламбурно ключевое у Белинского слово «*пробуждение* в народе чувства человеческого достоинства» сопрягается с «*не пробуждай*» из звучащего со сцены романса («Не пробуждай воспоминаний...»), и в этом коллизия и нерв спектакля. Сближение здесь происходит независимо от воли создателей, ведь в сценической, театральной версии романа слово героя в отсутствии авторского «голоса» приобретает особую емкость и значимость.

Актеру Тарасу Кузьмину удалось в спектакле главное: с его Базарова снят «хрестоматийный глянец»; в нем есть напор, бесцеремонность, и молодость, и избыток энергии (в романе Базаров скорее резок, жесток, зол, «волк», по определению Тургенева). И велосипеды, на которых Базаров и Аркадий въезжают из зала, возвращаясь в имение, и потом уезжают обратно, — оправданная модернизация. И в жизнь, и в литературу велосипед войдет позднее («вилы в аллее» от велосипеда в набоковской «Машеньке»). Перемещение главных героев создает эффект «блуждающего центра», велосипед придает динамику, расширяет пространство, способствует созданию общей атмосферы в зале и на сцене. Движение на велосипедах по кругу создает еще один смысл, намекая на особое циклическое время, с вечной повторяемостью и сменой поколений отцов и детей. Это та самая срединность существования, которая составляет основу жизни — горацянская «золотая середина». Недаром возникает в романе и в спектакле имя Горация в упоминании о горацянских деревьях, акациях, которые посадил Василий Иванович. Базаров умирает, а срединность существования торжествует: проплывают перед зрителем картины мирных семейств, Базаров же из своей потусторонности благословляет чужое счастье, речитативом прого-

варивая слова романса. В спектакле романс постоянно сопутствует любовной теме, хотя, кажется, это не тональность Базарова: романтизм он отрицает, а страсть его к Одинцовой тяжелая, мучительная.

Вызывает вопросы финал спектакля. В сцене смерти Базаров опрокидывает стол и, титаническим усилием поднимая себя, застывает, раскинув руки, в позе Христа. Базаров на кресте (распятый за Россию? Россией?) — картина почти китчевая. Не все ясно и в деталях. Почему Базаров потирает руки, увидев какао на столике перед Павлом Петровичем? Павел Петрович — англоман, а русские дворяне (и Базаров в романе) пьют чай. Да и безразличен он поплебейски ко всякого рода изыскам, хотя их и замечает. Почему дуэль устраивается при одном пистолете, когда у Павла Петровича, отставного военного, хранятся дома пистолеты, зачем делать дуэль глупее, чем она есть?

В финале приезд Анны Сергеевны к Базарову представлен как приход смерти, она не целует умирающего в лоб, а задувает свечу его жизни. В том, как аккуратно она складывает и уносит одежду Базарова, зрители могут увидеть аллюзию к русской сказке: лягушачья кожа сброшена, и остается беззащитный, голый человек, каким всякий предстает в час смерти. Таким неожиданным образом завершается в спектакле тема лягушек.

Реакция московских критиков на спектакль «Отцы и дети» режиссера Константина Богомолова отражена на сайте театра: «Режиссер утверждает, что никаких кардинальных изменений за последние полтора столетия у нас не произошло... Нигилистов, подобных Базарову, и сейчас хватает. Но нигилизм видоизменился, приспособился к современным условиям. Он стал жестче, лишившись известной доли романтического обаяния» [6].

С этим утверждением трудно согласиться. Спектакль не о нигилизме и не о нигилистах, а что касается «отсутствия кардинальных изменений», то само появление *таких* «Отцов и детей» в театре п/р Олега Табакова это опровергает. Спектакль принципиально, образцово постмодернистский и заставляет усомниться в том, что настала эпоха «краткого постмодерна», к которому все уже привыкли. Зритель постоянно пребывает в состоянии шока, и, кажется, это основная интенция режиссера. Пробуждение Николая Петровича в первой сцене сопровождается сигналами точного времени по радио, после чего раздаются звуки гимна со словами: «Боже, царя храни...» Репродуктор и дальше предлагает сюрпризы зрителям. По радио объявляют выступление народной артистки России Анны Сергеевны Одинцовой, которая исполняет романс «Фонтану Бахчисарайского дворца». Звучит голос Марка Бернеса («С чего начинается родина?»). В спектакль вводятся советские песни: «Вьется дымка золотая придорожная...» и др. Все это создает ситуацию культурного хаоса, моделируется особый хронотоп, смешивающий разные периоды истории.

Той же цели подчинены костюмы: крестьянская косоворотка Николая Павловича, сарафан Фенечки, водолазка Аркадия, свитер грубой вязки Базарова, костюм-тройка Павла Петровича. Зачастую костюмы выполняют подчиненную роль, маркируя введение визуальных цитат: Аркадий напоминает Алек-

сандра Любимова, ведущего популярной в 1990-е гг. программы «Взгляд», Анна Сергеевна — Софию Ротару, Павел Петрович — Ленина. И если аллюзия к программе «Взгляд» и ее ведущему еще может быть как-то объяснена (измена демократическим идеалам телеведущего коррелирует с изменой Аркадия своему наставнику), то другие отсылки не работают: это типичные постмодернистские симулякры — означающие без означаемого. Из того же ряда тетушка Одинцова с маской Пьеро и репертуаром Александра Вертинского; Катя Одинцова с дурашливыми косичками — визуальная отсылка к Анюте из кинофильма «Веселые ребята».

Рассогласование жестов и текста — один из приемов создания нонсенса в спектакле. Фенечка, после того как Павел Петрович говорит о своей любви к детям, припадает к его груди. Разговаривая с Базаровым, она держит ребенка за ногу вниз головой. Одинцова во время объяснения с Базаровым курит кальян и возлежит на оттоманке. Павел Петрович, выслушав Базарова, разряжает обойму из пистолета, демонстрируя меткую стрельбу, и этот жест повторяет Аркадий.

Искажения касаются и текста романа. Аркадий, услышав, как отец музицирует, кричит: «Я прошу прекратить, что ты меня позоришь!» Фенечка грозит распилить «скрипку» на дрова. Павел Петрович употребляет обценную лексику (при этом, следуя тексту романа, говорит «мой какао» и «принсип»). Базаров отзывается о Павле Петровиче, цитируя «Евгения Онегина»: «А дядя вообще самых честных правил...» (вариант полигенетичной цитаты [8, с. 232]).

Киноцитата — кадры на заднике сцены из фильма «Смерть в Венеции» режиссера Лукино Висконти. Возможные переключки с текстом Тургенева — эпидемия холеры и смерть Базарова от тифа; страсть, с которой герой не может совладать. В финале спектакля две семьи — Николай Петрович с Фенечкой и Аркадий с Катей — встречают Новый год под звон курантов в костюмах конькобежцев — явная стилизация под почтовую новогоднюю открытку 1950-х гг.

Бахтин писал, что «недобросовестный полемист» может изменить смысл точно приведенных цитат за счет изменения контекста [2, с. 15]. Так последовательно в спектакле посторонние привнесения дискредитируют тургеневский текст и героев. И сквозная сценическая метафора — обеденный стол, который, раздвигаясь, становится то колыбелью, то смертным ложем, — скорее скандализирует, чем намекает на цикличность бытия и мифологические смыслы (мифологема «Атреев пир»).

Единственное, что можно в этом спектакле принять всерьез, — это притчевая история о студенте университета поляке, который после укуса собаки рану прижег, а через месяц, когда рука стала распухать, выпил стрихнина, данного ему доктором. Историю рассказывает Аркадий как иллюстрацию к тому, что Базаров «себя не жалеет» и может распорядиться своей жизнью. В спектакле Тверского театра Базаров также произносит слова, которые намекают на добровольность его ухода из жизни: «Я сам все решу» (этой фразы нет в романе).

Независимо от того, было ли это сознательное намерение, оба режиссера в столь разных спектаклях находят общую точку сближения романа Тургенева

с современностью. Это постмодернистская ситуация (пока неразрешимая) большей меры свободы индивида от культуры, которая репрессивна по своей сущности и мешает проявлению высоко индивидуализированной свободы. При этом проблематичным остается вопрос о допустимой мере свободы, при которой не ущемлялись бы интересы большинства [9].

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
3. Белинский В. Г. Письмо к Гоголю от 15.06.1847 // Н. В. Гоголь в русской критике: сб. ст. М.: ГИХЛ, 1953. С. 243–252.
4. Лысенко С. Ю. «Щелкунчик» П. Чайковского Д. Буавена: опыт анализа интертекстуальных постановочных интерпретаций в музыкальном театре // Теория и практика общественного развития. 2014. №2. С. 311–315.
5. Не путайте цензуру с экологией [интервью Арсения Миронова] // Литературная газета. 2016. № 47 (6577). С. 6–7.
6. «Отцы и дети» // Московский театр п/р Олега Табакова: официальный сайт [электронный ресурс]. URL: <http://www.tabakov.ru/performances/fathers/>. Дата обращения 16.02.2018.
7. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 3. 727 с.
8. Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004. 316 с.
9. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учебное пособие. М.: Академический проект, 2000. 496 с.

### Об авторе

СЕМЕНОВА Нина Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет», Тверь; e-mail: [ninasemenova@yandex.ru](mailto:ninasemenova@yandex.ru)