

Интерпретация механизмов жизнетворчества в отечественном театре XXI в.

Лейла Ф. Салимова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, leila.salimova@mail.ru*

Аннотация. В статье критически осмысливается ряд спектаклей, драматургическим материалом для которых послужили биографии, документальные тексты, представленные в компиляции с художественными, теоретическими и философскими произведениями. Данные спектакли концептуализируются как сценические интерпретации жизнетворческих программ В.Ф. Одоевского, Л.Н. Толстого и К.Э. Циолковского. Автор также задается вопросом о применении современными театрмейкерами инструментов мистификации, мифологизации и демифологизации в проекции перформативного осмысления текста жизни человека. Показано, что режиссер с помощью этого инструментария и средствами театра не только популяризует, но и создает новый культурный миф или развенчивает архаичные представления о крупной исторической личности, обнаруживая точки пересечения с современной культурой разобщенности. Спектакли-байопики в данных режиссерских решениях начинают звучать как тотальный спектакль о трагизме жизнетворчества и его мефистофельском и созидательном началах.

Ключевые слова: театр, постмодернистский театр, Одоевский, Толстой, Циолковский, жизнетворчество, театральная мистификация, литературная мистификация, Серебrenников, Карбаускис, Павлович

Для цитирования: Салимова Л.Ф. Интерпретация механизмов жизнетворчества в отечественном театре XXI в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 3. С. 147–163. DOI: 10.28995/2073-6401-2023-3-147-163

Interpretation of mechanisms of life creation in the Russian theater of the 21st century

Leila F. Salimova

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

leila.salimova@mail.ru

Abstract. The article critically analyzes a number of performances, the dramaturgical material for which is biographies, documentary texts presented in compilation with artistic, theoretical and philosophical works. The plays are conceptualized as stage interpretations of the life-creative programs of Vladimir Odoevsky, Leo Tolstoy and Konstantin Tsiolkovsky. The author also asks the question about the application by contemporary theatre-makers of the tools of mystification, mythologization and demythologization in the projection of performative comprehension of the text of human life. It is shown that the director with the help of this toolkit and by means of theater not only popularizes, but also creates a new cultural myth or debunks archaic notions about a major historical figure, detecting the points of intersection with the contemporary culture of estrangement. In such directorial decisions the staged biopics begin to sound like a total spectacle about the tragedy of life creation and its Mephistophelean and creative principles.

Keywords: theater, postmodern theater, Odoevsky, Tolstoy, Tsiolkovsky, vitalism, theatrical hoax, literary hoax, Serebrennikov, Karbauskis, Pavlovich

For citation: Salimova, L.F. (2023), "Interpretation of mechanisms of life creation in the Russian theater of the 21st century", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 3, pp. 147–163, DOI: 10.28995/2073-6401-2023-3-147-163

Интертекстуальность современного театра как особое свойство сценического текста находится в диалоге с литературными и театральными источниками, она стала каноническим элементом спектакля XXI в., определяющим актуальную темпоральность перформативного действия. В дискурсе критического осмысления сценических аллюзий, ссылок и цитат, конструирующих символическое поле театрального события, выстраивается динамическое смысловое тело спектакля. Обращаясь к той или иной культурной традиции прошлого, современный режиссер запускает механизм мифотворчества, устанавливает над фактом прошлого особую диктатуру интерпретации. Интертекст может визуализироваться в театральном событии при помощи постмодернистских инструментов мифологизации и демифологизации, позволяющих осуществить

концептуализацию культурного текста в современном эстетическом контексте.

Так происходит редукция зрительского взгляда на исходный материал, но одновременно расширяется восприятие образа за счет внедрения других текстов в единую символическую ткань спектакля. Режиссер современного спектакля действует в логике поиска поэтического сценического языка для интерпретации фактологического материала в отвлеченных, образных формах. К вышеперечисленным механизмам можно отнести и мистификацию, т. е. намеренное создание нереальной, вымышленной картины реальности. Данные механизмы понимаются автором статьи как возможные инструменты формирования и репрезентации личности в культурном пространстве. Проецирование художественных, вымышленных, ирреальных образов и конструктов в текст жизни было свойственно многим выдающимся личностям не только культуры и искусства, но и науки. Интерес к процессу претворения измышленного в реальное через призму личностной идентификации обнаруживается благодаря множеству драматических постановок, основанных на биографиях исторических личностей. Подобные механизмы актуализированы в спектаклях «Русский роман» (2016) режиссера Миндаугаса Карбаускаса, «Человек без имени» (2021) режиссера Кирилла Серебренникова, «Циолковский» (2021) режиссера Бориса Павловича.

Мистифицированное житнетворчество

Проблема литературной мистификации, театрализации литературы – отдельная большая тема в литературоведении и текстологии, которой посвящены множество исследований [Ланн 2009; Петрс 2020]. В контексте спектакля «Человек без имени» театра «Гоголь-центр», предметом интереса которого становится фигура князя Владимира Федоровича Одоевского, сам принцип мистификации стоит рассматривать исключительно с точки зрения художественного подхода авторов спектакля к декодировке личности писателя, нежели с точки зрения погружения в теорию стилистического метода «мистификации». Под мистификацией может пониматься «вид сообщения от имени фиктивного автора, цель которого – эстетический и/или “житнетворческий” эксперимент» [Петрс 2020, с. 89], то, что осуществил Одоевский, воспользовавшись изощренным способом внезапного выхода из регламентированного, этикетированного замкнутого светского общества.

Вторгаясь на территорию теургии, Одоевский тем самым расширил, раздвинул границы собственной личности, собственного бытия, не столько познавая самое себя, сколько достраивая себя в качестве другой персоны, т. е. осуществил космогонический эксперимент над собственной жизнью. Сословные, исторические, стилистические условности преодолеваются автором благодаря возможности ускользнуть под маску выдуманного персонажа. Литературная и общественная жизнь для многих отечественных и зарубежных авторов, от проектов самовоспитания эпохи Просвещения через романтические мистификации и эксперименты над исключительной личностью до символистского жизнотворчества, была способом творческой пересборки жизни, но лишь в двадцатом столетии этот процесс будет осмыслен как игровой модус взаимодействия между автором и героями его произведений.

В то время как механизм мистификации в спектакле «Русский роман» Московского театра имени Вл. Маяковского, репрезентирующий жизнь и творчество Льва Николаевича Толстого, представлен совсем иначе. Если Одоевский прибегал к использованию личин в жизни, скрываясь под литературными псевдонимами, то трансформации Толстого лежат в самой художественной ткани произведения. Опыт внедрения и переработки собственной биографии в литературной форме отнюдь не является исключительным событием в творческой среде писателей. Однако тандем драматурга Марюса Ивашкявичуса и режиссера Миндаугаса Карбаускиса предложил интертекстуальную пьесу, плотно застроенный текст романа-жизни, «в основе которой лежат тексты романа “Анна Каренина” (1872–1877) и повести “Дьявол” (1889–1890), межтекстовые связи протягиваются и к ряду других толстовских текстов» [Салимова 2017, с. 183] и дополняются документальными сценами, воссозданными по мемуарным и эпистолярным материалам. Автобиографичность произведений Толстого представляется в сценическом плане своеобразной мистификацией, так как каждый герой – реальный и художественный персонаж: Софья Толстая и Анна Каренина, Левин, Каренин, Чертков, Аксинья – являются жизнотворческими оборотнями. Каждый реальный человек трансформируется не только в авторском сознании Толстого, но и в сознании самих этих людей в собственных литературных двойников.

Идеальная жизнь, ложащаяся на бумагу, вызывает дьявольскую ревность Софьи Андреевны, ведь ее реальная жизнь становится всего лишь корректурой, которую она уже не сможет переписать начисто [Салимова 2017, с. 185].

Виртуозность драматурга и режиссера заключается в том, что зритель в режиме реального времени наблюдает потерянность героев в лабиринтах литературного и жизненного текстов. Монстрация бабы Аксины из повести «Дьявол» в реального Черткова посредством одной исполнительницы подтверждает наличие одного материального тела, раздираемого множеством масок, личин, переполняющих каждого героя спектакля «Русский роман».

Для Владимира Федоровича Одоевского возможность символической трансгрессии в господина Пуфа – один из псевдонимов, под которым он печатался, – рассматривалась не как акт художественной трансформации своей личности, но как способ выстраивания коммуникации через вымышленное лицо между ним и обществом. Одоевский – мономан от литературы, наслаждающийся своим маскарадом со страниц «Лекций господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве». Господин Пуф изощренно маскировался и отчуждался от своего литературного «хозяина», но не забывал и уважить творчество князя Владимира Федоровича. Шаловливые литературные мистификации были распространены в России начиная с первой половины XIX в., процесс заигрывания с вымышленными литературными персонажами воспринимался самими участниками игры не только как определенный паттерн поведения литератора в обществе, но и как игровой процесс: «связь с сакральным и мистическим не осознается, остается только идея разыгрывания сакрального» [Петрс 2020, с. 91]. Мотив раздвоения личности как мотив безумства разрабатывается в отечественной научной мысли в нескольких направлениях – психофизиологического явления душевного расстройства (Г. Успенский), феномена своеобразного творческого расстройства, распада личности на несколько персонажей (В. Одоевский) и артикуляция наведенного безумия как клеймо мыслящей личности (П. Чаадаев). Так что за романтическое двоемирие расплачивается и вся русская литература, и общественная мысль.

Тем не менее в спектакле, созданном командой авторов в лице Петра Айду (музыка), Александра Барменкова (сценография), Никиты Кукушкина (исполнение), Валерия Печейкина (драматургия) и Кирилла Серебренникова (режиссура), жизнь и творчество «русского Фауста» разворачиваются в дискурсе мистического житнетворчества:

Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни. <...> Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить

творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. Искусство есть начало плавления жизни¹.

И здесь стоит определить позицию самого мистификатора по отношению к личности Одоевского.

Драматургия спектакля выстроена так, что образ Одоевского всегда находится в мистическом ореоле, трансформируется во множество персонажей, меняет личины и маски, не успевая рефлексировать относительно следующей своей игровой роли. Аналогичную нагрузку на центрального персонажа можно обнаружить и в спектакле «Циолковский» режиссера Бориса Павловича, представившего в сценической версии не просто биографию одного из великих ученых Константина Эдуардовича Циолковского, но визуализированную философию космизма.

Множество я живет в теле каждого существа. Атом блуждает во вселенной. В земных животных существует непрерывный обмен внутренней материи и внешней. Материя внешнего течет через меня, как вода в русле берегов. Но пройдет несколько дней или месяцев, и во мне уже другие жилы, а бывшая во мне материя блуждает по миру... в космической пустоте².

Спектакль Театра им. Ф. Волкова предложил взглянуть на мироздание глазами и буквально «ушами» основоположника современной космонавтики, идентифицирующего себя, вслед за ренессансным человеком, как активную часть космической пустоты. Режиссер не ставит перед собой задачи раскрыть театральными средствами сами теории космонавтики, но представить гуманистический образ провинциального ученого, мыслящего категориями не только технического покорения звезд и космической вселенной, но и ментального, высокодуховного взаимодействия со вселенной. За утопичностью взглядов Циолковского выстраивается образ человека, жизнь которого соткана из шепота звезд, из физической и космической поэзии. Сценическая визуализация жизнетворчества обнаруживается там, где ученый постулирует вписанность собственной жизни в жизнь вселенной, обволакивающей и пронизывающей все вокруг. Зритель, в свою очередь, получает возможность небуквального соучастия в спектакле, так как он временно лишается слуха, то есть все земные, бытовые разговоры трансформируют-

¹Белый А. Театр и современная драма. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_02_1908_arabesky.shtml (дата обращения 1 сентября 2023).

²Цит. по видеозаписи спектакля «Циолковский» (реж. Б. Павлович).

ся в галактический радиотум, именно его слышит Циолковский, страдающий глухотой.

Однако именно в этом спектакле личность гения представлена в наиболее бытовом, натуралистическом ключе, в отличие от «Русского романа», лишённого материального образа Толстого, репрезентированного в мыслях и действиях его героев и современников, и в отличие от Одоевского, некой фантазмагорической фигуры, распадающейся на множество вымышленных образов. Многоликость и оборотническая природа писателя проходят под знаком стихии инфернального, позволяющего выстроить в спектакле символическую вертикаль, где крайние сакральные точки божественного и дьявольского уживаются в самом архетипе творца, т. е. Одоевском. Здесь необходимо говорить о самом дуализме творчества, немыслимого без опыта рождения и жизни, и опыта умирания и смерти.

Проявления мистификации как механизма житнетворчества в каждой сценической интерпретации образов Одоевского, Толстого и Циолковского обнаруживают разные режиссерские подходы к природе этого явления. Мистификатор Серебренников словно бы предложил мистификатору Одоевскому прожить и пережить жизни всех тех, о ком он писал, размышлял, кем вдохновлялся. Для Карбаускиса, отказавшегося от материализации Толстого, главной мистификацией стала мысль о том, что автор живет в своих героях. Павлович представил спектакль-ораторию о познании себя и мира, превратив ученого в лирического одержимого философа.

*Сценическая мифологизация
и демифологизация личности:
В.Ф. Одоевский, Л.Н. Толстой,
К.Э. Циолковский*

Используя в качестве драматургического текста живой документальный материал биографии, скомпилированный с художественным произведением, авторы спектакля изначально встают на путь мифологизирования. Невозможность создания объективной биографической картины обусловлена режиссерской интерпретацией житнетворческого текста центральных героев разных спектаклей – В.Ф. Одоевского, Л.Н. Толстого, К.Э. Циолковского.

Авторы «Человека без имени» предлагают понаблюдать за процессом не просто раздвоения личности, но распада, расщепления целостности на множество обликов. Мифопоэтическая космология спектакля, согласно теории мифа А.Ф. Лосева, должна восприниматься не как территория фантастического, выдуманного мира, но

как необходимая категория сознания и бытия³. Фантазматическая сценическая реальность, создаваемая режиссером, воспринимается персонажами спектакля как жизненная, вещественно ощутимая данность. Механизм мистификации жизни Одоевского, создающего для сообщества фиктивную реальность своими множественными образами, позволяет зрителям пережить фиктивное как сценически-фантазматическое, повторно мифологизировав судьбу героя и демифологизировав культурный контекст его существования. Создавая двойника, литературную и социальную маску, он сотворил своеобразный миф о себе как о литераторе-мистике, но и назначил своим читателям и зрителям определенные правила игры. Образ Циолковского же выносится режиссером за пределы культурной установки и восприятия его как основоположника космонавтики, но раскрывает альтернативную сторону жизни – человеческую и философскую. Миф об ученом-самоучке разрушается благодаря сильной актерской работе Ильи Варанкина, исполнившего роль Циолковского, представившего его не столько ученым, сколько одержимым идеей космизма философом, гением с детским, непосредственным характером, искренно обижающимся на Жуковского за отсутствие интереса к его трудам.

Конструкция спектакля «Человек без имени» строится как динамическое чередование фаустианского и мефистофелевского начала, где первое осуществляется через теургический мотив телотворчества, а второе выявляет танатологический мотив, умирание как таинство. Одоевский предстает одновременно чернокнижником, теоретиком-эзотериком и практиком-колдуном, который с педантичностью повара излагает рецепт создания живой жизни. «В черной книге есть рецепт гомункула... Что есть гомункул? Человек, которого можно вырастить из яйца», – говорит многоликий персонаж Никиты Кукушкина, исполнившего единолично все роли от Гомункула до Мефистофеля. Тот самый гомункул, родом их алхимических опусов шестнадцатого столетия, наделен интеллектом, ему доступна музыка бессмертных, но жизнь его бессмысленна, потому что он лишен души. Он занимает пограничное состояние, не став в полной мере живым существом, но и не будучи живым мертвецом. Подобный гомункул в одной из сказок Одоевского под названием «Игоша» преобразился в демонического проказника-младенца: «...летом у земляка-то родился сынок, такой хворенький, Бог с ним, без ручек, без ножек, – в чем душа; не успели за попом сходить, как он и дух испустил». Привидение, дух безрукого и безногого уродца, а ранее гомункула, претерпевает еще одну метаморфозу, связанную

³Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 95–96.

с проблемой самоидентификации самого Одоевского в качестве несостоявшегося общественного деятеля, лишившегося одномоментно рук и ног, то есть утеревшего свою целостность и моральную инстанцию, когда дело касалось общественно значимых вопросов: «Не знаю. У меня ни рук, ни ног. Нечем имя удержать».

В спектакле «Русский роман» образ писателя Льва Толстого демифологизируется, используя выражение Е.М. Мелетинского, путем извлечения фигуры писателя из материального поля спектакля – его не выводят как отдельное действующее лицо. Он раскрывается не как великий писатель, муж или отец, но как миф о писателе, миф о муже, миф о сыне. Авторы спектакля воссоздают болезненную атмосферу последних лет жизни Ясной Поляны, когда Толстого буквально прижизненно мумифицировали в общественном сознании, не спросив разрешения на такую циничную музеефикацию. Режиссерская предустановка взгляда реципиента заключается в интерпретации архетипа в мифологизированном или, наоборот, демифологизированном дискурсе.

Происходит символическая образная мутация, где персонаж из Человека превращается в Одоевского-чернокнижника, из Одоевского-чернокнижника – в господина Пуфа, из господина Пуфа – в мальчика Мишу из рассказа «Городок в табакерке», из Миши – в Бетховена, что выходит за пределы регистра реального и превращается в мрачный калейдоскоп творческого бреда, где стерты грани между сном и явью, вымыслом и реальностью. Толстой же выходит за пределы своей физической данности и находит себя во множестве художественных персонажей (Кити, Левин, Аксинья, Анна Каренина) и реальных людей, в разговорах которых он возникает. То есть некий первообраз, известная большинству культурная координата, или актуализируется посредством наращивания мифологического содержания, или развоплощается, обнажается, чтобы вскрыть истинную сущность понятия. Избыточность сценических трактовок, цитирование, реминисценции порождают наложение смыслов и их взаимное обесценивание, подрывающее уникальность и самодостаточность произведения.

Процедура демифологизации, понимаемая в контексте актуализации творчества автора, образа Одоевского происходит не только как автора одного произведения «Городок в табакерке», своеобразного манифеста просвещенного монархизма, но и как серьезного общественного деятеля в сцене с Императором, являющимся Одоевскому в символическом для русского менталитета образе увечного духовно и нравственно обрубка, обделенного в праве на свободу слова и действия, сталкивается с жестоким деспотизмом, против которого восстали декабристы в 1825 г. Одо-

евский не числился в рядах первых революционеров, но разделял их идеи, что и стало поводом для его столкновения с тираном-Императором в спектакле, насаждающем свои непреложные законы, своеобразные заповеди:

«Отечество». Нам дано Господом от рождения. «Добродетель». Она никогда не останется без награды. «Отвага». Требуется воину в ратном деле. «Евхаристия». Сие таинство нашей святой церкви. «Воинство». Защищает нас на рубежах. «Смирение». Это лучшая добродетель. «Красота». Величайшая бывает, когда суть незрима. «Истина». Откроется каждому в урочный час. «Йод». Он лечит рану, как время излечивает целые народы⁴.

С одной стороны, по аналогии с персонафицированными рыцарскими добродетелями, как дань средневековому таинственному прошлому и эстетическому систематизаторству эпохи барокко, идеями которого был увлечен Одоевский, а с другой стороны, пародируя афористичную формулу государственной политики России (Православие. Самодержавие. Народность), драматург выводит девять добродетелей в этой сюрреалистической художественной реальности.

Авторы отказываются от последнего пункта «Йод», намеренно снижающего пафос выведенной доктрины правления и управления народными массами, с тем, чтобы ввести в спектакль христианскую тему Рождества. Добродетели вписаны в октаграмму, восьмилучевую звезду, то есть Вифлеемскую звезду, оформленную скорее в мистической готической стилистике с тайнописью на алхимическом языке, чем в христианском ослепительном Божественном свете энергии сущности (Фаворский свет). Таким образом, ключевым художественным приемом в спектакле является своеобразное метонимическое наложение языческой символики на христианскую культуру, что позволяет представить личность писателя во всей его одновременно противоречивости и цельности, соответствующей принципу божественной энергии, выведенной А.Ф. Лосевым – «Энергия сущности нераздельна с сущностью и неслиянна с нею».

Сенсуалистический дрифт

Спектакль сомацентричен. Его внутренняя чувствительность раскрывается в визуальном пластическом рисунке, там, где преодолеваются границы физической «нормальности» и открывается

⁴Цит. по режиссерскому тексту «Человек без имени» В. Печейкина.

бездна патографии с ее психофизическими экспериментами над личностью. Драматургия чувственности и чувствительности разрабатывается не только на текстологическом уровне, но и на визуальном, когда черно-белая стилистика лишается своей банальной суровой классичности, но приглашает на территорию готики эпохи романтизма, графики иллюстраций к романам и галлюцинаций «Эликсиров сатаны» Гофмана. Монохромный черный рисунок декорационного решения спектакля расцветается белоснежными пятнами ампирной рубашки Одоевского, бледными личиками игрушечных колобков-гомункулов, витиеватыми алхимическо-рецептурными надписями, транслируемыми на жк-экранах задника. Образ Одоевского представлен во всей его исключительной исторической достоверности – безупречной белизны пышная рубашка, панталоны с высокой талией, подтяжки, жилет и сюртук. Столь же исключительно достоверен и образ самого актера Никиты Кукушкина, заглядывающего в зрительный зал, чтобы задать этот ключевой для каждого, кто пришел на спектакль, вопрос – «А ты знаешь Одоевского?».

Драматург Валерий Печейкин предлагает актеру и зрителям осуществить сенсуалистический дрифт в сферу кинестетического, где вся аудиальная, обонятельная, визуальная информация обретает свою конкретную материальность.

Тело – это фабула осязания, а плоть – это его сюжет, то есть бесконечно сплетаемая вязь осязательного рассказа о теле. <...> Плоть – это претворение тела в ту последовательность событий – соприкосновений, прилеганий, сближений, перемещений, – которая образует сюжет наслаждения [Эпштейн 2011, с. 177–178].

Поэтика плоти заключается в ее эротическом дискурсе, а именно

...метасексуальном сознании и воображении, которое уводит от тела, чтобы возвращаться к нему в остранинной, но тем более заостренной форме [Эпштейн 2006, с. 64].

Плоть не овнешняема, она представляет собой индивидуальный осязательный опыт, к которому причастились и зрители спектакля, ставшие невольными свидетелями оргазматического безумия Бетховена, извлекающего катушку со струнами из внутренностей музыкального инструмента. Бетховен, мелодиями которого вздрагивает инструмент, входит в игровое пространство как одна из галлюцинаций человека без имени, человека без будущего, человека, лишенного памяти в веках – Одоевского.

Сновидческая природа спектакля буквально разрывается материальной фигурой композитора, более реального, чем сам Одоевский. Отчаянно глухой, слушающий музыку глазами, он входит в ореоле проволочного хаоса на голове, в котором узнается портретное сходство с автором бессмертной мелодии «К Элизе». Проволочные дуги словно множество орбит опоясывают обезумевший разум Бетховена, так в спектакле реализуется одна из самых болезненных, но излюбленных тем эпохи романтизма, «художник и безумие». Прижизненное трагическое одиночество творческой личности Бетховена оборачивается не менее трагической бесприютностью Одоевского после смерти, нецененного и забытого. «Когда горит город, горят не дома, не камни, а человеческие тела. Я не слышу, как горит плоть, как дымится мясо!»⁵, – кричит в тишину Бетховен, мир которого наполнен музыкальной плотскостью, о какой-то неведомой, объятай пламенем Москве.

Звуковая среда в спектакле конструируется благодаря уникальному фантазматическому инструменту, специально созданному композитором Петром Айду. Восемь пересобранных пианино превращаются в музыкальную инсталляцию, выстроенную по периметру сцены. Пангармоникон, а именно так называется музыкальный инструмент Айду, создан по аналогии с кабинетным органом «Себастьяноном», получившим свое имя в честь великого Себастьяна Баха, музыку которого Одоевский необычайно почитал. Затем в коллекции одного из основоположников музыковедения, музыкального критика князя Владимира Федоровича появился новый инструмент – энгармонический рояль.

Какофония предсмертной агонии, записанная на валиках музыкального инструмента-чудища пан-гар-мо-ни-ко-на, рождается из фантазии «Пожар Москвы» композитора Даниэля Штейбельта, творчество которого вспоминает Бетховен. Пожар уничтожает не материальные блага и даже не тела, то есть социальные функции этого города, но плоть, единственно подлинный чувственный субстрат, не способный солгать. Концепт тела предполагает его изменчивость, иллюзорность сексуальных силуэтов, способность мимикрировать в совершенно не свойственные ему образы; например, естественный обхват женской талии может уменьшиться благодаря конструкции корсета, или бедра могут раздаться в ширину за счет фижм, рост – увеличиться благодаря каблукам и т. д.

Актер открывает нам внутренности инструментов, вскрывая их, выставляя на обозрение зрителям удивительный мир животворящейся музыки:

⁵Цит. по режиссерскому тексту «Человек без имени» В. Печейкина

С этими словами папенька поднял крышку на табакерке, и что же увидел Миша? И колокольчики, и молоточки, и валик, и колеса... Миша удивился: «Зачем эти колокольчики? зачем молоточки? зачем валик с крючками?» – спрашивал Миша у папеньки⁶.

Восхищает и вместе с тем ужасает эта грохочущая, звенящая, скрипящая, визжащая, вздрагивающая своими молоточками и вибрелями музыкальная плоть пангармоникона – тотального инструмента, проводника на территорию потустороннего. Перкусия стройной какофонии. Натягивание струн, игра на струнах, кульминационное разрывание, обрывание струн считаются как эротический импульс соития композитора с самой музыкой. Нарративная прямолинейность молчаливых струн начинает оживляться трансцендентным скрежетом, воем, плачем, изнеможением той самой полыхающей плоти. Никита Кукушкин запускает свои любопытные извивающиеся руки по телу пианино, как бы обволакивая его собой, чтобы извлечь из его чрева множество маленьких головешек, звенящих шариков, колобков, гомункулов, жителей городка в табакерке.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Срезанные головы переливаются, перезваниваются, словно китайские поющие шары баодин. Дзин-дин-дзин-дин – отзывается низкими частотами в сердце каждого, кто слышит эту жуткую потустороннюю мелодию.

Перед нами развертывается не само рождение музыки, но процесс ее сладострастного безумного зачатия (М. Эпштейн, Ж. Батай, Ж. Лакан). Оральные ласки музыкальных чресл обжигают композитора болью и страстью, и в кульминационной точке, когда пульс, транслируемый на экранах в глубине сцены, начинает зашкаливать, он жестоко рвет струны, высвобождая свою безудержную энергию из-под слуховой кастрации. Бетховен фактически в экстазе перерезает вены музыкальному инструменту и себе, что приводит к пику наслаждения своей гениальностью и виртуозностью. Таким образом, авторам спектакля удастся найти не просто оригинальный теургический инсайт, но репрезентовать эотику творчества в ее конкретных чувственных и визуальных формах.

⁶ Одоевский В.Ф. Городок в табакерке. Ростов н/Д.: Феникс, 2019. С. 6.

Страдание – сексуально, боль – эротична. Боль имеет конкретный физиологический паттерн своего проявления, аудиальное и визуальное воплощение, которое жаждал пережить, перечувствовать Бетховен. Охваченная экстазом пламени плоть – воеет, ревет, бушует и тем самым подтверждает свое существование в этом мире, свою человеческую полноценность, умение испытывать чувства. Мясо уже лишено той экстатичности, которая была присуща плоти, но оно указывает на патографический дискурс творческой личности, жаждущей боли общественного уничижения, а не хладнокровного равнодушия. Пушкин глаголом жжет сердца людей и кокетливо предлагает поэту свысока взирать на народную толпу, Есенин склоняется перед бронзовой славой Александра, а Маяковский рвется в бой, не щадя ни себя, ни толпу:

все это – хотите? – / сейчас отдам / за одно только слово / ласковое, / человечье. / <...> За человечье слово – / не правда ли, дешево? / Пойди, / попробуй, – / как же, / найдешь его!

От Пушкина до Рыжего, от Станиславского до любого современного молодого дарования – каждый нуждается в утверждении или отрицании своей творческой индивидуальности. Цельная и целостная личность или деструктивная, оппозиционно настроенная к недругу, формируется исключительно в комплексе, системе отношений и взаимоотношений.

Так не вышло из меня поэта, / и уже не выйдет никогда. / Господа, что скажете на это / Молча пьют и плачут господа. / Пьют и плачут, девок обнимают, снова пьют и все-таки молчат.../.

Тишина – вакуум творчества.

Прибегая к приему эстетизации в пластическом образе самого спектакля, режиссер исключает из него элемент правдивой чувственной утонченности в самом выразительном рисунке артиста, предлагая взглянуть на его стилистику как на опосредованный эффект стилизации. Серебренников создает стимпанковский вариант сценического существования артиста на сцене, когда на аристократичность исторической эпохи Одоевского накладывается суровая реальность графической предначертанности с ее видеопроекциями, светомузыкой, футуристичным по отношению к самому литератору пространством. Концепт черного цвета в спектаклях Серебренникова раскрывается во всем семантическом спектре – от трагического сожаления и скорби до торжественной патетики. Спектакль существует в бинарных оппозициях, поэтому лунарной символике

трагизма соответствует солярная, указывающая соответственно на смерть и жизнь. Черно-белая цветовая гамма дополняется, как и ранее в спектакле «Барокко», золотом, то есть благородным, возвышенным, богатым, ярким цветом, в который облакают Императора. Такая несколько мрачная сценографическая цветопись репрезентует настроения начала XIX столетия, фанатично увлеченного готическим романом, навевающим жуткие ощущения погружения в сверхъестественное, необъяснимое, но чарующее потустороннее.

Стилизованный сценический эстетизм тогда обладает особым эротизмом невозможности до воплощения его в реальности – мы не можем переоблечься в сюртуки, носить чепцы и корсеты. Таким образом, спектакли Серебренникова – это эротика как «о-владение, многократное пересечение границ чужой территории, а значит, и потребность снова и снова превращать свое в чужое» [Эпштейн 2006, с. 79] через систему сценических и зрительских опосредований. Преодолевая границы зрительских нравственных и эстетических табу, он вновь и вновь вызывает желание пережить те ощущения, от которых остались лишь художественные намеки. Так режиссер редуцирует «костюмированную» драму до зрительского вожделения, вызванного созерцанием материальной красоты прошлых эпох, наполняя это восприятие актуальными смыслами, реализованными средствами современного театрального искусства.

Не каждый спектакль, созданный вокруг автономной фигуры представителя культуры и искусства, политики или науки, можно проанализировать с точки зрения наличия жизнетворческого аспекта. Из выборки были исключены спектакли «Горбачев» (2020) Театра наций, «Я – Сергей Образцов» (2021) Театра кукол им. С.В. Образцова в силу преобладания в них бытового фактологического материала над метафизическим, на который выходят спектакли о Толстом, Одоевском и Циолковском. Особняком стоят два спектакля – «Кант» (2013) Театра им. Вл. Маяковского и «Интервью В.» (2021) Театра ненормативной пластики. Образ Иммануила Канта, представленный режиссером Миндаугасом Карбаускисом, представляется не столько через его философию, сколько органично разворачивается в поступках героев – «люди обедают, только обедают, а в этом время», философские концепты зашифровываются в бытовых действиях – сервировке стола, регламенте принятия пищи, регламенте беседы. Из моноспектакля об Александре Вертинском почти полностью исключены песни как неотъемлемая часть представления о великом русском шансонье, возникающем в образе просто человека со своими переживаниями и чувствами.

Серебренников был вынужден мифологизировать личность Одоевского, чтобы она в некотором смысле достигла масштабов

сакрализованных Гоголя или Достоевского, признанных мастеров литературной мистики. Процесс насыщения мистическим фигуры Одоевского приводит к тому, что режиссеру удается одновременно выявить идентичность романтического ученого-мистификатора и встроить в культурный контекст эпохи посредством литературных, социальных, исторических параллелей. Масштаб личности тогда раскрывается через контекстуальные детали, которые на первый взгляд всего лишь делают достоверным литературный, исторический и человеческий облик Владимира Федоровича Одоевского, литератора, философа и кулинару, государственного мужа и автора собственной таинственной мистифицированной жизни. Павлович находит в своем герое Константине Эдуардовиче Циолковском детскую непосредственность, с которой он играючи постигал космическую бездну. Циолковский – колыбель космонавтики. Лев Толстой Миндаугаса Карбаускиса лишается своей монументальности, «испаряясь» со сцены, оставаясь лишь «на словах» и в сознании людей. Каждый режиссер находит свой ключ и подход к интерпретации механизмов жизнотворчества, обнаруживая для каждого свою точку мифологического невозврата.

Источники

Батай Ж. История эротизма / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Логос: Европейские изд., 2007. 198 с.

Белый Андрей. Театр и современная драма (1908). URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_02_1908_arabesky.shtml (дата обращения 17 ноября 2023).

Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. 407 с.

Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. 400 с.

Литература

Ланн 2009 – *Ланн Е.* Литературная мистификация. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 232 с.

Петрс 2020 – *Петрс А.Л.* Литературная мистификация: к проблеме термина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2020. № 197. С. 89–100.

Салимова 2017 – *Салимова Л.Ф.* Литературные интертексты современного спектакля: «Русский роман» Миндаугаса Карбаускиса // Художественный текст глазами молодых: Материалы конф. Ярославль: Ярославск. гос. ун-т им. П.Г. Демидова, 2017. С. 183–186.

Эпштейн 2006 – *Эпштейн М.Н.* Философия тела. СПб.: Алетеия, 2006. 431 с.

Эпштейн 2011 – *Эпштейн М.Н.* Sola amore. Любовь в пяти измерениях. М.: Эксмо, 2011. 496 с.

References

Epstein, M.N. (2006), *Filosofiya tela* [Philosophy of the body], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.

Epstein, M.N. (2011), *Sola amore. Lyubov' v pyati izmereniyakh* [Sola amore. Love in five dimensions], EKSMO, Moscow, Russia.

Lann, E. (2009), *Literaturnaya mistifikatsiya* [Literary hoax], Knizhnyi dom "Librokom", Moscow, Russia.

Petr, A.L. (2020), "Literary mystification: an issue of terminology", *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 197, pp. 89–100.

Salimova, L.F. (2017), "Literary intertexts of a modern performance. 'Russian Novel' by Mindaugas Karbauskis", *Khudozhestvennyi tekst glazami molodykh*, materialy konferentsii. [Artistic text through the eyes of the young, Conference proceedings], Yaroslavskii gosudarstvennyi universitet im. P.G. Demidova, Yaroslavl, pp. 183–186.

Информация об авторе

Лейла Ф. Салимова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Ярославский государственный театральный институт, Ярославль, Россия; 150000, Россия, Ярославль, ул. Первомайская, д. 43; leila.salimova@mail.ru ORCID 0000-0001-6359-2857

Information about the author

Leila F. Salimova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047;

Yaroslavl State Theatrical Institute, Yaroslavl, Russia; bld. 43, Pervomaiskaya Street, Yaroslavl, Russia, 150000; leila.salimova@mail.ru ORCID 0000-0001-6359-2857