



# ГУМАНИТАРНАЯ ПАНОРАМА: ОБЗОРЫ, КРИТИКА, ЭССЕ

HUMANITARIAN PANORAMA: REVIEWS, CRITICISM, ESSAYS

НАУЧНЫЙ  
ОБЗОР

REVIEW ARTICLE

**КОЛЕСНИКОВА Светлана Александровна**  
кандидат филологических наук,  
доцент кафедры иностранных языков № 2  
Кубанского технологического университета,  
Краснодар, Российская Федерация  
**Svetlana A. KOLESNIKOVA**  
Cand. Sci. (Russian Literature),  
Kuban State Technological University,  
Krasnodar, Russian Federation  
[ck16@mail.ru](mailto:ck16@mail.ru)



УДК: [821.161.1:792]:7.067(470.62)“312”  
ГРНТИ: 18.45.09  
ВАК: 5.10.1.

DOI: 10.36343/SB.2023.34.2.010

**Литературное наследие  
Николая Канивецкого  
в современном театральном  
восприятии**

**The Literary Heritage  
of Nikolai Kanivetsky  
in Modern Theatrical Perception**

Обращаясь к современным опытам театральной интерпретации кубанского фольклора, автор статьи рассматривает заявленную проблему на материале спектакля «Пахлава глупости», поставленного на сцене краснодарского творческого коллектива «Один театр» по рассказам кубанского писателя Николая Канивецкого (1857–1911). Отмечены особенности образного воплощения его прозы – произведений с яркой и колоритной этнографической составляющей. Не ограничиваясь одним примером, статья раскрывает заявленную проблематику в емкой исторической ретроспективе. Прослежена эволюция спектаклей на «местную тему» в краснодарских театрах, начиная с середины XX в. Наблюдения над языковой спецификой текстов и их восприятием зрителем разных поколений позволили автору работы сформулировать комплексное суждение об историзме и социальной обусловленности драматургии и прозы в их сценическом воплощении.

*Ключевые слова:* Н. Н. Канивецкий, «Один театр», Кубань, Краснодар, кубанский фольклор, этнография, говоры, сценическая интерпретация литературных произведений, зрительское восприятие.

При поддержке Фонда Олега Дерипаски «Вольное дело» молодой режиссер Екатерина Петрова-Вербич поставила в «Одном театре» достаточно смелый по нашим временам спектакль: «Пахлава глупости» по рассказам кубанского писателя Николая Николаевича Канивецкого (1857, Керчь — 1911, Ялта). Уникальна и смела эта постановка прежде всего тем, что актеры играют на так называемой кубанской «балачке» — малороссийском диалекте, смеси русского и украинского языков, разновидности суржика. На нем и написаны были в начале XX в. эти самые рассказы. Для коренных местных жителей — это памятный из далекого детства язык прабабушек и прадедушек, особенно распространенный в станицах. Фонетически он напоминает украинскую мову. От «балачки» на Кубани ныне остался только акцент, по которому представителей этого региона узнают в Москве и других регионах, где господствует литературная норма — московское произношение. Но это не мешает зрителям: юмористические зарисовки не просто понятны, а становятся смешнее от той, далекой правды кубанской речи. Актерам не всегда естественно дается диалект, иногда они забывают исконные пра-слова, заменяя их аналогами современного русского, но все же со сложной задачей справляются под ликующий всплеск эмоций публики.

Речь в этом спектакле — главный герой. Ее природа комедийна, она дает ход сатире в разных ее проявлениях: начиная от пародии и каламбура в названии «Пахлава глупости» (отсылка к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского) и жанров, обозначенных режиссером как кубанский детектив и кубанский хоррор, и заканчивая буффонадой и гротеском, характерным для рассказа «Гуси с того света». В первом из двух инсценированных произведений — «Контрабандный чай» — предводители местного казачества атаман Герасим Охримович (Евгений Женихов) и Хома Очерет (Алексей Алексеев) пропускают контрабанду, потому как не понимают слов в письменном донесении. Дешу принес им молодой и совсем уж глупый, несолидный, по их разумению, посланник-казак (Дмитрий Волох). Долго думая над фразой «конфисковать у купца Хваткина контрабандный чай», уважаемые

солидные казаки, не без помощи писаря Демидыча (он же — Доня), приходят к умозаключению, что иностранное слово «конфисковать», должно быть, их казачье «куштовать» (в современном русском «пробовать»).

Купец Афанасий Ираклиевич Хваткин (Виталий Борисов) и его сподвижница Хваткина (Олеся Богданова) предстают в костюмах зайцев — персонажей с трясущимися хвостиками и большими бутафорскими заячьими ушами. Коварные зайцы тащат контрабандные мешки, затем пленяют всех пакетиками современного заморского чая и спаивают присутствующих водкой. «Раскуштовав заморского чаю», казаки отпускают купца. За свою глупость они, должно быть, поплатятся сполна — и волну хохота уже перекрывает надрывная и ироничная песня о «горькой доле казака». Ее исполняет казачка Доня — актриса Дарья Женихова обладает уникальной природой, отличающей ее от других, она балансирует на грани абсурда, гротеска, трагизма, комедии.

Пиршество кубанской речи дополнено экстазом сценографическим, фантазмагорическим. Как в лучших театральных домах Европы, концептуальный театр, смешивая узнаваемые фольклорные символы и перевоплощения с современными деталями, вступает в свои права. В страшном сне Миколаевны из рассказа «Гуси с того света» являются огромные гусиные головы из папье-маше, а ее ненавистная вечная соперница, обаятельная и привлекательная станичная красавица а-ля Мерлин Монро, Хведориха (Дарья Женихова) поет в микрофон и развеивает перья домашней птицы над вентилятором. Актер Асир Шогенов шагает в ботфортах, размахивая брендовой авоськой и красным галстуком-языком: как-никак, он же играет индюка. Гуси — актеры в майках-алкоголичках, напившиеся «спытычки» (здесь — домашней наливки), очнувшись после хмельного обморока, приходят назад к хозяйке уже общипанные (в нижнем белье), попивают воду из пластиковых бутылочек. Большой прямоугольный стол со скатертью забрызган кровью. Сидя за ним, гуси и Миколаевна поют рэп «Жили у бабули два веселых гуся» (аккомпанируют им музыканты Татьяна Голоперова, Татьяна Колоскова, му-

зыкальный руководитель — композитор Евгений Бархатов, звукорежиссер Артем Маров).

Женские образы в спектакле вышли более сильными, да и стоит ли тягаться «с кубанскими бабами»? Их ревность и соперничество приводят к тому, что гуси остаются без перьев, индюк лишается красного галстука-языка. Миколаевна (Олеся Богданова) размахивает топором и так естественно «балакает», что веришь ее задору, боли, одиночеству и зависти к молодой Хведорихе. Ее помощница Христина (Татьяна Голоперова) не отстает: отчаянно пьет наливку и проливает комические слезы над пьяным обмороком гусей, думая, что они мертвы.

Ритм спектакля, сценографический, музыкальный и хореографический ряды (хореограф Любовь Перова), режиссерская работа, свет (художник по свету Мария Панютина) здесь не спорят с прошлым, с традицией. Получилось актуальное комическое действие на языке оригинала, рассказанное фантазматическим языком пост-постмодернистского фарса. «Один театр» остается верен себе: исключает дешевую спекуляцию из работы с любым материалом. Здесь нацелены на осознанный художественный поиск и выбор.

Важные сами по себе составляющие любого творческого процесса в данном случае становятся определяющими. В маленьком камерном спектакле эхом из прошлого отдалась одна из черт театрального процесса Кубани. Появлявшаяся и исчезающая, она имела строгое определение, фиксированное в документах управления культуры, репертуарных справках, прессе как «местная тема». Она была частью советского идеологического дискурса вплоть до 1985 г., то есть года начала «перестройки». Через местную пьесу, считалось, можно воспитать и театры, и авторов. Расчет не был лишен логики. Он работал, и не на один идеологический официоз — а, собственно, на искусство драматической и музыкальной сцены.

Памятные события в прошлом особым образом корреспондируют сегодняшней премьере в «Одном театре» и позволяют сейчас, через полвека и более, выстраивать протяженные линии театральной истории Кубани. Вот чем еще привлекательна премьера — она,

помимо планов создателей, вписывается в более широкий контекст культурного наследия Северного Кавказа.

Целеполагание спектакля на местную тему всегда проистекало из двух базовых концептов: история (как правило, героическая) и язык как продукт слияния двух стихий — русской и украинской. Составленный на этом соединении мелос бытовой речи подхватывала и запечатлевала литература, за ней — театр. В сценической практике, начиная с середины прошлого века, история и язык, как правило, сопутствовали нераздельно, одно в другом выявлялось и одно без другого не существовало. Что в наибольшей степени выразили знаковые постановки Краснодарского краевого драматического театра им. М. Горького: «Плавни» по одноименному роману Бориса Крамаренко (1967, возобновлен в 1970) и «Кочубей» по одноименному роману Аркадия Первенцева (1958, 1977).

«Плавни» воссоздавали эпизод Гражданской войны на Кубани, конкретно, угрозу захвата врангелевским десантом (так называемый Кубанский десант Улагая) района под станицей Староминской. Местный ревком рушил их планы. Сталкивались крутые характеры, понимавшие свою миссию на родной земле по-разному. И в том, быть может, заключалась главная удача спектакля — равноправно (или относительно равноправно) представляли судьбы русских людей, ставших в роковой миг их жизни врагами. У тех и у других свой взгляд на патриотизм. Они в борьбе обретали свой дом, свой двор, свой скот, свое место в Ейских и Челбасских плавнях... К сожалению, в борьбе друг с другом. Режиссер М. А. Куликовский объединил множество лиц в единый актерский ансамбль, в нем равно узнаваемы и колоритны были комбриг Семенной (Е. С. Колчинский), его сподвижник и правая рука Семен Хмель (И. А. Куприянов), Председатель Ейского ревкома (И. Г. Макаревич) и их классовые враги — Гай (Г. В. Пандик), Деркачиха (Л. А. Солнцева), полковник Сухенко (С. И. Шмаков) и др. Из мозаики эпизодов составлялась картина местного эпоса, который одновременно был и общим. Ибо его проживали и проговаривали на едином русском языке — чистом, внятном, ясном сценическом языке национального те-

атра, который сам по себе всегда был и есть произведением изустного творчества. Язык романа «Плавни» органично сочетал этнографию и норму. Это еще более скрепляло замысел — явить людскую правду в кризисный момент яростной схватки в поступках и в напряженном, рвущемся наружу индивидуальном речевом высказывании.

Театр в «Плавнях» был как никогда органичен в своей высокой миссии исторического сказителя и одновременно живого повествователя. Это подкупало и краснодарского зрителя, и московскую критику («Плавни» дважды показывались в Москве в 1967, 1970) [1] [2] [3] [6] [7]. Местная тема зазвучала особенно трогательно, по-домашнему уже на премьере, которую посетил прототип героя — краснодарец Трофим Титович Семенной [1, с. 8].

«Плавни», будучи явлением исключительным в своем времени, утвердились в репертуаре между двумя постановками «Кочубея». Роман опубликован в 1937 г. и уже в следующем достиг сцены Московского камерного театра в постановке Н. П. Охлопкова (он же соавтор инсценировки, сделанной самим автором). На краснодарской сцене «Кочубей» явился в 1958-м, в год экранизации книги на «Ленфильме» (режиссер Ю. Н. Озеров). Постановка В. М. Ипатова (режиссер Т. Д. Гогава) не сохранилась ни в воспоминаниях, ни в критике. Известно, что роман был поставлен по инсценировке самого А. Первенцева (уже без упоминания Н. П. Охлопкова), объем (3 действия, 14 картин), все главные действующие лица, экспонирующие конфликт, были представлены в точности. А трое артистов — А. М. Боздаренко (Петр Журба), С. И. Шмаков (Василий Журба), Г. В. Пандик (Носарь) — сыграли также в следующей постановке «Кочубея», причем А. М. Боздаренко повторил свою же роль, а С. И. Шмаков и Г. В. Пандик получили другие, соответственно — председателя ЦИК Республики Шубина и главкома Ворона.

«Кочубей» вернулся на краснодарскую сцену через 20 лет в 1977 г. как посвящение 60-летию Революции. Постановщик М. А. Куликовский, идя за романом, воссоздавал стилистику классовой борьбы через приподнято романтический лозунг и опять-таки в активном звучании кубанского говора. Платнировская,

Невинка, Армавир, Тихорецкая... Радость узнавания, тем не менее, не рождала эффекта первозданности. Скорее, давала повтор темы, к тому же старыми средствами, в то время как осмысление итогов Гражданской войны требовало новых средств и гражданской смелости. Необходимо было объяснить трагический путь героя — командира казачьей конной бригады 26-летнего Ивана Кочубея, сознательно идущего на смерть за торжество коммунистической идеи, уже не только с классовых позиций, а с позиции общечеловеческой: сформировать новое отношение современника к нему и к событиям.

«Екатеринодар был оставлен. Кочубей уходил к Армавиру, прорываясь к главным силам. Вслед ему, покидая станицы, на быстрых конях стремились казаки.

— Прима, батько, до своо табору,— просили они.

— Добре, хлопцы, добре,— зорко вглядываясь в новых бойцов, говорил батько.— Не пытаю, шо вы за люди и шо вы до цего робыли, бо я не поп-батюшка, а прося вас порубить вон тех беляков, шо задерживают нас биля того витряка... Пели над головами кадетские пули. Кидались в седла хлопцы, на скаку выхватывая узкие кубанские шашки. Клубилась жестокая рубка у ветряка. Очищалась дорога. Кочубей улыбался, надвигая до самых белесых бровей папаху, скакал к месту боя. Добре рубались, добре... Накрошили капусты... Надо зачислить до части» [12, с. 5].

Эти строки зачина романа «Кочубей» написаны командиром сабельного взвода. Его руки держали не только перо. Его уши впитали не одни казачьи прибаутки да песни — но гул событий и яростных страстей. Они были положены в прозу на плотную этнографическую грунтовку. Но сцене уже нужна была правда другого момента. В общественном сознании вызревало требование трезвого исторического анализа. Краснодарский драматический театр же пребывал в «академической броне» показного понимания исторической и местной тематики.

Критик Рудольф Кушнарёв (важнейшая фигура театрального процесса того времени) отмечал двойственность спектакля, устремленного к благим целям, но увязающего в ил-

люстративном внешнем реализме. Характерно также его следующее замечание: «Это упрек в перегруженности языка элементами так называемого “кубанского колорита”. Такая речевая “этнография” часто выглядит нарочито претенциозной, засоряющей авторский текст, а порой и лишаящей его элементарного смысла» [9, с. 3]. Словом, зал был вправе ожидать обновления интерпретации. Возможна ли она на материале романа? Сроки вызревания новых идей на сцене растянуты, они торжествуют в иную эпоху (как музыка авангардистов становится понятной через 50 лет).

Местная тематика (в основном забота об урожае) находила оригинальное воплощение в Краснодарском театре музыкальной комедии (с 1966 г. — оперетты): «У нас на Кубани» М. Н. Киракосова, (1954), «Любовь Оксаны» Д. В. Фалилеева (1957), «Кубанские ласточки» Д. В. Фалилеева, Г. М. Плотниченко, Я. Л. Верховского (1960) по пьесам С. Н. Ольгина, «Девичья фамилия» Г. М. Плотниченко и Я. Л. Верховского по пьесе В. Х. Мхитаряна на стихи С. Н. Ольгина (1962), «Степные огоньки» В. В. Володина по пьесе В. Г. Дармодехина (1964). К слову прибавлялась музыка, и это оправдывало порой плакатные идеологические конструкции произведений: битва за зерно, пропаганда передового опыта кубанских механизаторов, преимущества социалистического ведения хозяйства перед капиталистическим — сельскохозяйственными практиками американского штата Айова. План пьесы «Кубанские ласточки» надиктовывал режиссеру М. А. Ошеровскому первый секретарь крайкома КПСС Д. С. Полянский, о том сохранились юмористические воспоминания постановщика [8, с. 188].

«Горная ромашка» Е. А. Алабина и Я. Л. Верховского по пьесе В. Б. Бакалдина (1966) повествовала о современной молодежи, нравственных вопросах, подступавших к героям в экстремальной ситуации. Авторы выходили из рамок узконаправленного поиска — неперменной для Кубани сельскохозяйственной тематики. Что было жизненно необходимо: «Хлеб всему голова», но «Не хлебом единым жив человек, но всяким словом, исходящим из уст Божьих». Оппозиция современной цветистой публицистики и ветхозавет-

ного библейского прорицания в театральном искусстве Кубани всегда решалась в пользу профилирующей отрасли народного хозяйства. Пьеса местных авторов появлялась в репертуаре в связи с неким внешним запросом, а не по внутренней необходимости. Ее поводом становился партийно-политический лозунг, памятная дата, юбилей. И никогда — некая нравственная общечеловеческая проблема. Театр вплоть до середины 1980-х продолжал мыслиться во многом идеологическим институтом, но не трибуной эстетических направлений современного искусства.

Мы не стремимся охватить имена всех кубанских писателей и поэтов, чьими стараниями местная тема на сцене все же была представлена, но главный ряд выстраивается так: Н. Г. Винников, В. Х. Мхитарян, В. Б. Бакалдин, В. А. Монастырев, Л. И. Митрофанов, Б. А. Крамаренко, Б. М. Каспаров, Т. Т. Марченко, И. Ф. Варавва.

Прямой рифмой заявленной в статье темы является спектакль Краснодарского драматического театра «Хорош дом, да морочка в нём» по пьесе И. Ф. Вараввы, режиссер К. Н. Мохов (1995). Поэтический сюжет об освоении казаками Кубани, дарованной им Екатериной II, знаменовал новый, уже внецензурный поворот возрождения интереса к казачеству, дискуссий о его прошлом, настоящем и будущем. На историческом фоне возникала любовь юного казака к дочери горского князя, шла подготовка к свадьбе, а кульминацией становилась сама свадьба. Станичные шутки, прибаутки, задорные молодухи, забавные коллизии окружали центральную идею мира с горцами, вольной жизни в сочетании со службой Государыне. Работа театра появилась неожиданно, без предварительных деклараций и привязок к датам. Яркая, лубочная, пародийная, что и отмечала критика, удивительно сближая казачий колорит с гоголевским [4, с. 3]. Публика встретила работу тепло, хотя, по мнению очевидцев, горожанам смотреть ее было трудновато: кубанский говор, более украинский, нежели русский, уже вышел из речевого обихода и в новом поколении не укрепился. (Нам сообщено об этом критиком С. И. Малаховой.)

Что мы видим на спектакле «Одного театра», давшем толчок и повод нашим рассуждениям? Вернемся к «исходному событию», как это называется в действенном анализе драмы. Действительно, «балачка» сегодня не является языковой нормой современника — но она ему понятна! (Генетическая память или влияние старшего поколения кубанцев, сохраняющих отдельные элементы старой лексики и манеры речи.) Текст Николая Канивецкого, казалось бы, давно забытого автора, в школе не изучаемого, в советском репертуаре не состоявшего, воспринимается с юмором. Зал через 100 лет живо откликается на ситуации и отдельные колоритные фразы, давно вымытые из современной нормы. Здесь парадокс, но и закономерность, проявляющая себя периодически в театральной практике независимо от географических привязок. В 1960-х гг. (свидетельство очевидцев!) в Краснодаре ежегодно гастролировали украинские музыкально-драматические коллективы: такие работали практически в каждом городе Украины — Киве, Харькове, Полтаве, Донецке, Одессе, Запорожье, Днепропетровске и т.д. Их репертуар, давно и прочно стандартизированный, состоял из однородных в жанровом отношении сочинений Г. Ф. Квитки-Основьяненко, М. П. Старицкого, М. Л. Кропивницкого, И. К. Карпенко-Карого, приспособленных для музыкальной сцены. «Сватанье на Гончаровке» Г. Ф. Квитки-Основьяненко вызывало в публике неудержимый, неостановимый, почти припадочный хохот; казалось, он был слышен на улице Красной, казалось, рухнут стены театра. Украинские артисты были мастерами этого жанра, несомненно. Но — поверх сюжета, характеров, декораций, оркестра, всего — буквально царил речевая стихия. Она в какой-то момент приобретала самостоятельное и господствующее значение.

Другой пример, удаленный тысячами километров, — диалектальный театр Италии XVIII в. Из него выросла драматургия Карло Гольдони. Некоторые его сочинения — типичная «местная культура», венецианская, в них не все слова понятны любому зрителю. Но его пьеса «Слуга двух господ» в постановке Джорджо Стрелера в Миланском Пикколо-театре (1947) стала общемировой легендой,

как и его же «Il Campiello» («Перекресток») (1975), там же. Этнос и топос в обоих случаях выступали вечными константами, точнее, основой Бытия. Местечки, которые обнаруживаются только при большом увеличении на картах Google, преобразованные сценой, становились пространством многообразных, пластичных общечеловеческих проявлений.

В этом постановочные проблемы любой местной пьесы: узнавание знакомой атмосферы населенных пунктов (Платнировская, Староминская, Сочи, Одесса) окликается «домашней радостью» в сердце зрителя на какое-то время. С другой же стороны, такие точки на карте, как Диканька, Миргород, Вешенская, Гремячий лог, Шепетовка остаются знакомым коллективным духовным переживанием поколений. Мы приходим к выводу о том, что местная пьеса сохраняется в истории искусства тогда, когда, будучи географически определена, замешана на густом национальном колорите и реалиях времени, в какой-то момент устремится от своих корней в сферу общезначимых вопросов. В этой способности к внутреннему росту она и может быть востребована на длительной исторической дистанции. И, что интересно, не потеряет своих исконных этнокультурных черт.

Судьба литературного наследия Николая Канивецкого, благодаря спектаклю «Одного театра», будем думать, привлечет внимание нового поколения театроведов и литературоведов. Да, так бывает: театр подсказывает науке пути новых исследований, ибо обладает способностью воплощать в реальном времени-пространстве, а также в наглядном действенном развитии то, что на бумаге воплотить не удастся. Иначе говоря, театр располагает «надтеоретическим» инструментарием. Яркий пример тому — комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», раскрывающая наглядно именно на сцене многие проблемные аспекты смысла. Иногда бывает и наоборот — научное литературоведческое исследование помогает зрителям и постановщикам полнее понять текст, открыть доселе не прочитанное или не понятное.

Узнавание Н. Канивецкого в новом времени и в новом театральном пространстве совершилось по своей логике. Мог он быть

поставлен в 1960-е гг. в один ряд с М. Шолоховым, Б. Крамаренко, А. Первенцевым? Нет, конечно: в нем не ощущалось требуемого наполнения, если хотите, — социально значимой публицистики. Что за конфликты в рассказах Н. Канивецкого, составивших книгу «Из былого Черноморья» (Екатеринодар, 1899)? Мы выше чуть коснулись реалий его письма в театральном воплощении. Юмористические зарисовки казачьего быта делает живыми игра артистов, окрыленных надеждой на культурно-языковую память зрителя.

Значит ли это, что Н. Канивецкий останется в своей этнографической нише и спектакль — лишь юбилейное ему приношение к исполнившемуся в 2022 г. 165-летию со дня рождения? А этого никто не знает. На это ответит только живой театральный процесс.

Жанр подобного спектакля, составленного из коротких рассказов, у нас вполне закреплён: много лет идут на сценах страны рассказы А. Чехова, А. Аверченко, В. Шукшина, сгруппированные как раз в логике разнообразия, мозаики экстравагантных типов и чудиков. Репортажи Н. Канивецкого в «Кубанских областных ведомостях» могут стать в этот ряд. Все дело в подходе. Ведь и работа «Одного театра» не удержалась от соединения чистых красок кубанской этнографии с элементами постмодерна. Сознание современного режиссера по-другому уже не работает: постановщикам кажется, что психологический реализм как базовый метод русского театра последних двух столетий не удерживает сегодня зрительское

внимание к материалу — нужны энергичные «комментарии от себя». Отсюда — постмодернистские прививки к Н. Канивецкому, баланс между исконно-казачьими и современными ассоциациями, ироническими комментариями. Позиция режиссера вполне в духе времени. Отношение к фольклору сегодня распадается на составляющие. Есть влечение к подлинности, научное ее изучение с учетом первоисточников [5] [10] [11] [13] [14]. И есть присвоение фольклора через сегодняшнее к нему отношение, говоря точнее, его адаптация на эстраде, в бытовом обращении и пр. «Пахлава глупости» демонстрирует оба подхода — два в одном.

Мы видим, что, открывая имя забытого писателя, театр привлекает на сцену не только авторские тексты, но и привычные приемы постмодерна. Подобная практика явно выглядит исчерпавшей свои ресурсы, старая же литература прочитывается сегодня как современная, является чем-то свежим и действительно новым. И это как раз не парадокс — постмодерн должен подпитывать себя. Все, чем он прежде занимался в своем ключе, практически пройдено. И он берет в разработку огромную сферу фольклора, причем в формах действительно не освоенных ни театром, ни литературоведением. Таким смещением приоритетов и замечательна поставленная «Одним театром» инсценировка двух рассказов Н. Канивецкого, попытка по-своему дать отклик на вечные вопросы — наследие веков и правду современности.

**Svetlana A. KOLESNIKOVA**

Cand. Sci. (Russian Literature),  
Kuban State Technological University,  
Krasnodar, Russian Federation  
[sk16@mail.ru](mailto:sk16@mail.ru)

***The Literary Heritage of Nikolai Kanivetsky  
in Modern Theatrical Perception***

**Abstract.** The aim of the article is to consider the problem of theatrical interpretation of Kuban folklore in retrospect. On the example of the play *Baklava of Stupidity*, based on the stories of the Kuban writer Nikolai Nikolaevich Kanivetsky (1857–1911), staged in Krasnodar’s Odin Teatr in 2023, the features of the figurative implementation of Kanivetsky’s prose and its vivid ethnographic component are revealed. The research methodology includes an analysis of a specific work and its correlation with

the broad context of performances on a “local theme”. This shows the evolution of this problem in time, its comprehension in the stage work of a number of theater figures. Their experience logically leads to an understanding of the evolution of folklore as presented on the stage of dramatic and musical theaters, of what it loses and gains when transferred from the natural, everyday environment. The author focuses on the linguistic specifics of literary texts, their perception by the viewer of different generations, gives historical facts of spectator participation in performances with a strong folklore component. Such performances were traditionally warmly received by the public, whose reaction was the joy of recognizing the realities of life. The sound of an almost forgotten speech norm revived historical memory, helped to realize one’s cultural roots. The author also raises the problem of historicism and social conditionality of drama and prose, and their stage embodiment. In this vein, the once resonant performances of the Krasnodar Drama Theater named after Maxim Gorky *Kochubey* (1958, 1977) by A. Perventsev, *Plavni* (1967) by B. Kramarenko, *A Good House, But a Hassle in It* (1995) by I. Varavva are considered. The performances of the Krasnodar Musical Comedy Theater on a local theme or by local authors (*We have in Kuban* (1954) by M. Kirakosov, *Oksana’s Love* (1957) by D. Falileev, and others) are also studied. The author’s main conclusions are connected with a new understanding of folklore in the course of its theatrical interpretation. On the one hand, there is a request for authenticity, a scientific study of primary sources. On the other hand, the development of folklore is obvious through its adaptation on the theater stage and concert stage, as well as in everyday life. The play *Baklava of Stupidity* demonstrates both approaches. Its creators involve the author’s texts and the techniques of theatrical postmodernism in their plan. The staging of Kanivetsky’s two stories is indicative as an attempt to give an answer to eternal questions – the legacy of centuries and the truth of modernity.

**Keywords:** Nikolay Kanivetsky, Odin Teatr, Kuban region, Krasnodar, Kuban folklore, ethnography, dialects, stage interpretation of literary works, spectator’s perception.

#### Использованная литература:

1. Балашова Н. Над рекой высокая лоза // Театральная жизнь. 1967. № 15. С. 8–9.
2. Балашова Н. Над седыми плавнями // Огонек. 1967. № 37. Сентябрь. С. 27.
3. Василинина И. Эхо грозových лет // Известия. 1967. 18 авг. № 195. С. 3.
4. Емельянов Н. А. Что вы хотите? Кубань // Театральная жизнь. 1995. № 11–12. С. 2–4.
5. Жиганова С. А. Традиционная народная культура Кубани как предмет исследования фольклорно-этнографических экспедиций Краснодарского государственного института культуры // Культурная жизнь юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., 18–19 окт. 2018 г. Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2018. С. 115–120.
6. Зубков Ю. В поисках своего лица // Советская культура. 1967. 12 авг. № 95. С. 4.
7. Зубков Ю. Именем революции // Правда. 1967. 9 июня. № 160. С. 3.
8. Колесников А. Г. Оперетта в Краснодаре: Летопись творческого пути. Воспоминания. Библиография. М.: Театралис. 2005.
9. Кушнарев Р. Испытание веры // Советская Кубань. 1977. 29 нояб. С. 3.
10. Матвеев О. В. Кубанское казачество: историко-культурное наследие, судьбы, грани народной памяти. Краснодар: Традиция, 2019.

#### References:

1. Balashova, N. (1967) Nad rekoy vysokaya loza [A Tall Vine Over the River]. *Teatral'naya zhizn'*. 15. pp. 8–9.
2. Balashova, N. (1967) Nad sedymi plavnymi [Over Gray Floodplains]. *Ogonek*. 37. September. p. 27.
3. Vasilinina, I. (1967) Ekho grozovykh let [The Echo of Storming Years]. *Izvestiya*. 18 August. 195. p. 3.
4. Emel'yanov, N.A. (1995) Chto vy khotite? Kuban' [What Do You Want? Kuban]. *Teatral'naya zhizn'*. 11–12. pp. 2–4.
5. Zhiganova, S.A. (2018) [Traditional Folk Culture of Kuban as an Object of Research of Folklore and Ethnographic Expeditions of Krasnodar State Institute of Culture]. *Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii: Sotsial'naya pamyat'. Aktualizatsiya. Modernizatsiya* [Cultural Life of the South of Russia: Social Memory. Actualization. Modernization]. Conference Proceedings. 18–19 October 2018. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture. pp. 115–120. (In Russian).
6. Zubkov, Yu. (1967) V poiskakh svoego litsa [In Search of a Face]. *Sovetskaya kul'tura*. 12 August. 95. p. 4.
7. Zubkov, Yu. (1967) Imenem revolyutsii [In the Name of the Revolution]. *Pravda*. 9 June. 160. p. 3.
8. Kolesnikov, A.G. (2005) *Operetta v Krasnodare: Letopis' tvorcheskogo puti. Vospominaniya. Bibliografiya* [Operetta in Krasnodar: Chronicle of the Creative Path. Memories. Bibliography]. Moscow: Teatralis.
9. Kushnarev, R. (1977) Ispytanie very [Test of Faith]. *Sovetskaya Kuban'*. 29 November. p. 3.
10. Matveev, O.V. (2019) *Kubanskoe kazachestvo: istoriko-kul'turnoe nasledie, sud'by, grani narodnoy pamyati*

11. Мартыненко Л. Б. Черноморский фольклор в произведениях Я. Г. Кухаренко // III кухаренковские чтения: материалы краевой науч.-теоретич. конф. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. 1999. С. 59–70.

12. Первенцев А. А. Кочубей. М.: Вече. 2019.

13. Ткаченко, П. И. Кубанский говор: балакáчка: Опыт авторского словаря. – 3-е изд., доп. и уточненное. Краснодар. 2012.

14. Ткаченко П. И. Кубанский лад. Традиционная народная культура: вчера, сегодня, завтра. Краснодар: Традиция, 2014.

[Kuban Cossacks: Historical and Cultural Heritage, Fate, Facets of People's Memory]. Krasnodar: Traditsiya.

11. Martynenko, L.B. (1999) [Black Sea Region Folklore in the Works of Ya.G. Kukharenskiy]. *III kukharenskiy chteniya* [III Kukharenskiy Readings]. Conference Proceedings. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts. pp. 59–70. (In Russian).

12. Perventsev, A.A. (2019) *Kochubey*. Moscow: Veche. (In Russian).

13. Tkachenko, P.I. (2012) *Kubanskiy govor: balakáchka: Opyt avtorskogo slovaryá* [Kuban Dialect: Balakachka: Experience of an Authorial Dictionary]. 3rd ed. Krasnodar: Traditsiya.

14. Tkachenko, P.I. (2014) *Kubanskiy lad. Traditsionnaya narodnaya kul'tura: vchera, segodnya, zavtra* [Kuban Mode. Traditional Folk Culture: Yesterday, Today, Tomorrow]. Krasnodar: Traditsiya.

**Полная библиографическая ссылка на статью:**

Колесникова, С. А. Литературное наследие Николая Канивецкого в современном театральном восприятии / С. А. Колесникова. – Текст : электронный. – DOI 10.36343/SB.2023.34.2.010 // Наследие веков. – 2023. – № 2. – С. 125–133. – URL: <http://heritage-magazine.com/index.php/HC/article/view/554/461> (дата обращения: ДД.ММ.ГГГГ).

**Full bibliographic reference to the article:**

Kolesnikova, S. A. (2023) The Literary Heritage of Nikolai Kanivetsky in Modern Theatrical Perception. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 2. pp. 125–133. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2023.34.2.010