



КОЛЕСНИКОВА Светлана Александровна

кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин и спорта подготовительного факультета для иностранных граждан, Кубанского государственного технологического университета
Краснодар, Россия

Svetlana A. KOLESNIKOVA

Cand. Sci., (Russian Literature), Assoc. Prof., Preparatory Faculty for Foreign Citizens, Department of Humanities and Sports, Kuban State Technological University, Krasnodar, Russia
ck16@mail.ru



УДК [792.09+821.161.1.09]: 316.64
ГРНТИ 18.45.91
ВАК 24.00.01

Освоение русской классики драматическими театрами в контексте культурной идентичности региона

The Development of the Russian Classics by the Drama Theatres in the Context of the Cultural Identity of Region

В статье рассматривается проблема интерпретации русской классической драматургии на драматической сцене Кубани в начале XXI в. В основу анализа положены спектакли Краснодарского драматического театра им. М. Горького и Краснодарского молодежного театра. Автор выделяет две главные тенденции рассматриваемого процесса: активное расширение репертуара по авторам и названиям и явное сужение семантики произведений при их переносе на драматическую сцену. Причины диспропорции обусловлены исторически: деидеологизацией творческого процесса, стремлением через свободу выбора обрести новый, актуальный сценический язык. Отмечается, что художественные результаты интерпретаций далеки от заявленных намерений и режиссерских деклараций. Отношение современной режиссуры к социальной реальности отмечено стойкой ироничностью и сарказмом. Автор утверждает, что театральные работы современных режиссеров отличает отсутствие чувства лиризма и сопереживания, а также душевной боли, которые лежат в основании великой русской драматургии двух прошлых веков.

Ключевые слова: русская драматургия, современный театр, семантика драматических произведений, художественный прогресс, интерпретация классики, театральный репертуар, режиссура, актуальность, сценическая культура, жанровые конструкты.

The article reviews the problem of the interpretation of Russian classical drama on the Kuban stage in the 21st century. The analysis is based on the performances of the Gorky Krasnodar Drama Theatre and the Krasnodar Youth Theatre. The author identifies two main trends of the process: the active expansion of the repertoire by authors and titles and the obvious narrowing of the semantics of the works when they are transferred to the dramatic scene. The author supposes that the causes of disparities have historical background: the de-ideologization of the creative process, the desire through the freedom of choice to acquire new, relevant stage language. It is noted that the artistic results of the interpretations are far from the stated intentions and director's declarations. The attitude of modern directing to social reality is marked by persistent irony and sarcasm. The author argues that the theatrical works of contemporary directors are distinguished by a lack of a sense of lyricism and empathy as well as spiritual pain which lie at the basis of the great Russian drama of the past two centuries.

Keywords: Russian dramaturgy, modern theater, semantics of dramatic works, artistic progress, interpretation of classics, theatrical repertoire, direction, relevance, stage culture, genre constructs.

Театральное освоение классического наследия русской драматургии кубанской сценой в начале XXI в. заслуживает предметного разговора, по меньшей мере, по двум причинам. Налицо расширение репертуара Краснодарского драматического театра им. М. Горького и Краснодарского Молодежного театра. Со середины прошлого века и вплоть до начала 1980-х гг. русская драматургия была представлена на главной сцене Краснодарского края исключительно двумя авторами: Максимом Горьким и Александром Островским. Эпизодически возникали А. В. Сухово-Кобылин («Смерть Тарелкина» и «Свадьба Кречинского») и Л. Н. Толстой («Живой труп»). О таких именах, как Пушкин, Грибоедов, Достоевский, Гоголь, Тургенев, Булгаков, даже Чехов, не упоминалось в принципе более тридцати лет. Таков был выбор главного режиссера театра М. А. Куликовского, видного российского мастера старой школы, обеспечившего театру высокую сценическую культуру на долгие годы, но ограничившего самое экзистенциальное поле русской драмы по причинам исключительно идеологическим. Это отдельная тема, на которой мы не будем останавливаться¹.

После его ухода с поста главного режиссера театра (1983) постепенно картина менялась. Новые авторы стали приходиться на краснодарскую сцену, и в начале XXI в. мы наблюдали как бы процесс возмещения недоданного театру и зрителю. Неконтролируемый, порой, находящийся между строк смысл русских прозрений, так пугавший режиссеров ушедшего поколения, стал вырываться наружу с нарочитым, зачастую истерическим форсажем. И тут вторая сторона нашей темы: в контрасте одномерности прошлого сего академическим покоем и взрывного характера сегодняшней актуальности мы видим суть проблемы.

Эволюция познания великих текстов драматической сценой лишена, по нашим наблюдениям, плавного или размеренного хода. Она буквально взрыта амбициями нового поколения режиссуры, утверждающей себя, что

интересно, не в союзе с современной драматургией, громкой пьесой из жизни современника, как было в 60-х гг. прошлого века (вспомним, героев Эдварда Радзинского, Александра Вампилова, Михаила Рощина и др.). А именно в союзе со старыми текстами, вроде бы ушедшими в историю литературы и театра. В год по некоторым подсчетам в стране пишется полторы тысячи текстов в драматической форме (намеренно не называю их пьесами). Поводом же радикального высказывания театра становятся великие русские драмы. Почти хрестоматийные названия занимают важное место в афишах не одних краснодарских театров.

Обратимся к конкретному репертуару рубежа веков и представляющему какое-то время (иногда продолжительное) художественную позицию театров Краснодара как культурного центра Юга России.

В афише драматического театра показательно лидируют Гоголь и Чехов, два наиболее концептуальных автора русской сцены последние полвека. Вернее, режиссура выбрала их для своих концептуальных манифестаций. У Чехова помимо драм «Вишневого сада» (1993) и «Дяди Вани» (2001) поставлена проза: «Финтифлюшки» (2013) и «Он_Она_Собачк@» (2016). Помимо драм Гоголя «Женитьбы» (1997), «Ревизора» (2009) и «Игроков» (2001) воплощена также его проза: «Ночь перед Рождеством» (2006) и «Панночка» («Вий», 2012).

Уверенно пришел на краснодарскую сцену Достоевский: «Легенда» (то есть «Легенда о Великом инквизиторе», фрагмент из «Братьев Карамазовых»), «Фома Фомич» («Село Степанчиково и его обитатели», 1998) и «Один день из жизни города N» («Дядюшкин сон», 2015). Впервые в новом времени сыгран Пушкин: «Капитанская дочка» (1999) и «Маленькие трагедии» (2002) (мы не рассматриваем детскую постановку «Сказка о царе Салтане», созданную 40 лет назад). По одной постановке у Тургенева — «Нахлебник» (2008) и некогда самого репертуарного автора Островского — «Доходное место» (2006). Горький представлен в новом веке пока двумя пьесами: «Чудаки» (2010) и только что выпущены «Мещане» (2018).

¹ Обратим внимание на статью Т. Коваленко «Горький в театре Горького: страницы истории краснодарской художественной жизни» [1] В ней впервые систематизированы сведения о постановках Горького на сцене Краснодарского театра драмы в XX в. (см. также статью Н. В. Свитенко [2])

В Молодежном театре сегодня играют: «Вечный муж» Достоевского (2011), «Грозу» Островского (2016) и «Дьявол» по Л. Толстому (2018). Ранее в их репертуаре были «Чайка» Чехова (2006), «Отцы и дети» и «Месяц в деревне» Тургенева (2007), «Дуэль» по Чехову (2004), «Сцены в доме Бессеменова» («Мещане») Горького (2002), (спектакль с успехом шел много лет), «Аттанде» («Пиковая дама») Пушкина, «Убивец» («Преступление и наказание») Достоевского. Молодежный театр благодаря политике В. Рогольченко, бывшего главным режиссером более 15 лет, серьезно занимался классикой и продолжает это делать.

Упомянем постановку оперы Чайковского по Пушкинку «Пиковая дама» в Музыкальном театре.

В данном ряду есть постановки, сохраняющие связь с традиционной, академической манерой. И есть те, что идут резко в отрыв от них и манифестируют новизну любыми средствами, только бы не выглядеть театром прошлого, дать понять публике и критике свое альтернативное положение в современной культуре. При этом общим местом всех спектаклей становится так или иначе преобладание сценического языка над смыслом и идейной сутью сочинения. Редкий случай, когда одно и второе находятся в согласии, органично выражают движение авторского смысла. Эти диспропорции — явление повальное и легче всего предположить, что рождены сегодняшней ситуацией творческого раскрепощения, отсутствием цензуры, свободой выбора как материала для творчества (то есть автора-драматурга), так и средств выражения собственного отношения к взятому автору.

Мы считаем эти процессы исторически обусловленными и датируем их начало в 1960-х гг. Литература и театр шестидесятников стали явлением национального сознания. Главная его особенность — боязнь привести политику и официальную идеологию в искусство; а также то обстоятельство, что российская сцена обретала тогда давно чаемый ею современный сценический язык. Она как от тяжкого векового груза избавлялась от бытоподобия, от реализма, превратившегося из великого творческого метода национального искусства в идеологический

инструмент, называемый «социалистическим реализмом».

Реакцией на избавление от публицистики и любого рода заказа становились спектакли определенного типа. В них авторское слово представало пропущенным через фильтр метафорического или вовсе условного режиссёрского видения. Театр будто спешил докончить прерванный полёт мейерхольдовской мысли — насильственные запреты прошлых лет, когда Мейерхольд всё это уже, так или иначе, опробовал. Метафора как образное средство сценического языка в театре XX в., все больше стала теснить и замещать идейные основы канонического текста — оспаривать автора. Массовое развитие этой тенденции привело к *десемантизации классического текста*. Мы употребляем этот термин в прямом значении — как обозначающий потерю или сознательный отказ от исходного смысла и содержания, заключённых в драме. Предпосылки такого процесса, как ни странно, коренились в позитивном стремлении театральных интерпретаторов обновить образную природу спектакля, расширить набор традиционных средств театра, включить в него новые выразительные приёмы, а то и целые знаковые системы, создающие новую поэтику.

Увы, эти теоретические посылки и устремления к художественному прогрессу в реальности театра слишком часто приводят к обратному результату. А именно, сужению семантического поля сочинения, его идейно-философских оснований вплоть до утраты авторского языка.

Дадим беглые зарисовки некоторых современных спектаклей, чтобы проиллюстрировать нашу мысль.

Режиссёр А. Огарев ставил «Панночку» Н. Сагур (по «Вию» Гоголя) в Краснодарском академическом театре драмы им. М. Горького в контексте времени, рассматривая «уродливую гримасу века». Малороссийское предание о ведьме тянет за собой шлейф гоголевского мистицизма, религиозного смятения и душевных откровений. Но не у этого режиссера. В свое сценическое повествование он вкрапляет сторонний материал, а проще говоря, современный реквизит. Ночной полет старуха и философ совершают на беговой дорожке; ге-

рой истории не только слушают казачьи страшилки, но и смотрят их в 3D; гремят пластиковые горшки на плетне; наконец, не остаётся никаких сомнений в осквернении церкви: алтарь превращается в пляж, где Хома Брут пьёт Мохито, а вокруг него извиваются ведьмы Gogo в кислотно-оранжевых купальниках. В финале в разлитом алом зареве они уходят на десятисантиметровых шпильках, превращаясь в черные силуэты, оставив за собой шезлонг со скелетом Хомы Брута. Pussy riot отпевают его последнюю надежду.

В спектакле, несмотря на изыски театральности, пестроту и избыточность ассоциативного ряда, в помине нет гоголевской эстетики тьмы. Она мелькает лишь на дереве-проекторе, где идёт мультфильм (кстати талантливо нарисованный): синяя Панночка в хате у Шепчихи перегрызает горло младенцу. От метапространства малороссийского предания остались горилка и стог сена, из которого дрожат от страха усы казаков, слышавших ведьминский вой. Эклектика элементов быта и внешнего вида персонажей (художник-постановщик С. Аболмазов, художник по костюмам И. Шульженко) не затронула игры актеров. Думаю, даже Вий, это «колоссальное создание простонародного воображения» произнёс бы повелительно: «Закройте мне веки!»

Никто в русской литературе не пишет страшнее Гоголя. Современные истории о клыкастых вампирах и уродливых франкенштейнах пугают детей, но гоголевские картины захолустных городишек России и Малороссии с их повседневностью и мелкими грехами могут опустить туда, где открывается весь онтологический ужас бытия. Гоголь — проводник в ад. И ад у него — совсем не «геенна огненная», он подобен дантовскому замерзшему колодцу, на дне которого таится ледяной страх, и только эхом отдается смех.

Вроде бы режиссер А. Горбань уловил эту особенность автора, хотя и его постановка «Ревизора» в Краснодарском академическом театре драмы, строится на эпатажном решении. А именно: Россия, утопающая в грязи, опускающаяся на самое дно. Это главная идея спектакля, выраженная режиссерскими, актерскими и сценографическими приемами. Вот чиновник — почетное лицо города N сидит

в ложе, разговаривает по телефону и, особенно чтя традиции предков, вдруг, кричит одобрительное кубанское «Любо!»; дочь Городничего танцует под французское романтическое «Je sais que tu...». А Хлестаков монтирует в себе целую галерею образов и пародий: то он Наполеон в треуголке, следит, как под величественную музыку Карла Орфа Carmina Burana падает на землю русский снег, забыв о своей Жозефине — дочери Городничего; а то он же лжереvizор — ходит по залу в маске древнеегипетского покровителя мертвых Анубиса, гипнотизируя не только доверчивых жителей городка, но и зрителей.

Обитатели города N «выделаны» в классической манере. В финале (несомненно затянутом) дана своеобразная музеефикация типов: застывшие мумии семьи городничего, облаченные в египетские одежды, усиливающие эффект комизма и т. д. Оригинально и музыкальное оформление: группа Gogol Bordello здесь уместна. Сценография, костюмы (А. Паненков) и пластика (Э. Соболев) призваны не столько актуализировать и без того актуального классика, но, видимо, добавить глубины постановке.

Атрибуты современного, злободневного спектакля и то, что за них выдается — не одно и то же. К сожалению, нарядить героев в эпатажные костюмы, разместить таблички с названием кубанских населенных пунктов, типа «Свинячий хутор», устроить символический стриптиз Хлестакова, разговаривать с залом на тему выключения сотовых телефонов, — всего этого недостаточно, чтобы быть на волне Николая Васильевича Гоголя.

И еще одна магическая вещь и одновременно фольклорная кладовая: «Ночь перед Рождеством», ставшая у режиссера Е. Ивановой почти мюзиклом и адресованная преимущественно детской аудитории. Что по-своему плодотворно. Пора уже сменить фантастических существ из космоса и столь любимого и экзотичного Маугли на более близкое российско-украинской действительности: на ряженого козла и черта, погрузиться в сказочную, фольклорную атмосферу колядок под искрометный гоголевский текст. Уже одно это вызывает желание идти в театр. Однако, принимаясь за постановку произведений Го-

голя, главное уловить и суметь удержать это неповторимое пространство и стиль, где значимо все. Что-то вполне удалось в спектакле: летающие галушки, мерцающие в небе звезды, пропавший месяц, брошенные посреди заснеженного хутора мешки Солохи, рождественская карусель из лент, ряженные дивчины и парубки. Наконец, Пацюк в алой свитке, подсвеченный красными огнями рампы, не оставляющий никаких сомнений в том, что дружен с чертом.

Художник Л. Болдырева, однако, не удержала свой же собственный неповторимый стиль и прибегла к хайтеку: елки-пирамиды для Рождества смахивали на гробики для Хеллоуина; дискотечная светомузыка; в кульминационной сцене явления царицы в огромном золотом платье выдвигалась лестница не в екатерининском стиле... За всем этим читалась навязчивая попытка вырваться из классических рамок и осовременить бесмертное творение. Если так, надо менять все — от костюмов до диалогов. Иначе выходит лунно-марсианский пейзаж с мазаной хатой, а рождественские колядки артисты под фонограмму поют не своими голосами. Это, надо отметить, не помешало актерам оставаться героями настоящей гоголевской сказки. Любое произведение Гоголя не только красочно и колоритно. Очень сложным представляется его адаптация: стирая какой-то один смысловой пласт, непременно нарушается вся постройка. Спектакль получился не детский и не взрослый. Ему не хватало многогранности, чудной россыпи намеков и смыслов на хуторе близ Диканьки.

Спасибо Гоголю и Чехову за наше бесценное умение смеяться над собой, а не только над другими. Постановкой Н. Гриншпуна «Финтифлюшки» по коротким рассказам А. П. Чехова театр как бы смахнул беспрестанно гоняемую многолетнюю пыль конфликтов актеров, режиссёров, дирекции и занялся обновлением себя. И тут нужна — как оказалось! — вовсе не экспериментальная, лабораторная пьеса с набором вычурных жанровых определений (типа Double Пулинович или Down way), не нагромождение средств и натужных концепций. Нужна чутко интерпретированная классика.

Спектакль построен на первый взгляд клиповым методом, чтобы легче, быстрее прийти до современного ленивого сознания. Но ведь Чехов — мастер детали, это его метод! В ней он, порой, весь. И его деталь говорит о его намерениях и позиции гораздо объемней, чем иные многостраничные описания. Через мелкие безделушки — «финтифлюшки» можно просто объяснить законы человеческой природы: жестокость, страхи, слабость... Так и были разыграны рассказы «Скорая помощь», «Недобрая ночь», «Хористка», «Свистуны». Сценография С. Аболмазова аскетична, без излишеств. Актёры, удивили перевоплощениями. Режиссеру и труппе удалось ухватить своего «налима» — своего Чехова. Постановка потому оказалась успешной, что не навалился на неё режиссер всей массой своей экзистенциальности, лишь прикоснулся, стараясь передать мимолетность, юмор, «невидимые миру слёзы». И было ясно: Чехов — это не сложно, это чутко!

Скажем о спектаклях Молодежного театра, давно и серьезно увлеченного русской классикой. Вопреки своему титульному названию, он не страдает переизбытком незрелых чувств. Не стремится выплескивать так называемую «энергетику», которая давно многим заменяет собственно драматургию, и от которой уже, порой, тошнит. Этот театр сложно упрекнуть в отсутствии чувства меры, или, чего больше, вульгарности. Эстетика здесь — базовое понятие, первое из слагаемых спектакля: игра на полутонах, полувздохах, в тех выдержанных, всегда стильных декорациях, которым так идет полусвет. Здесь, наконец, бережное отношение к тексту автора. В общем, они держат марку. Но, как иногда, несмотря на вроде бы найденную золотую середину средств и смыслов, становится скучно у них; как затянуто их общение между собой и с нами.

«Гроза» по А. Островскому режиссера Д. Безносова — довольно техничный, в известном смысле современный спектакль-режёртыш. Спектакль в тренде, выражаясь сегодняшним языком, даже содержащий локальные штрихи-открытия. Легко и ловко постановщик использует ремарки пьесы в своих целях: Тихон на прощание целует Глашу, дев-

ку в доме Кабановых, и мы понимаем, что он к ней равнодушен, ровно как и она к нему. Катерину он совсем не любит, хоть и говорит обратное. А почему бы и нет? Все по тексту. Кабаниха подтирает нос, сидящему у нее на коленках Тихону, и зал смеется. Вместо «кондовой» старообрядной Кабанихи — мамаша-жертва, ревнующая сына к невестке. И кого она может «заесть» в этом городе Калинове, и какие она патриархальные устои хранит? Кроме сына ее мало что волнует. Так и непонятно не читавшему пьесу, почему, вдруг, Катерина убивает себя, неужели ее обидела довольно мягкая свекровь? Кто-то в зале боится Дикого? Нет, хотя актеры на протяжении всего спектакля нас пытаются им напугать. Тотальное несовпадение текста, образов и идей пьесы с тем, что нам представляют на сцене. И текст мстит — отказывается звучать. Он ведь у классиков живая субстанция — хочет звучит, хочет молчит, хочет приоткрывается дальними планами.

Три часа когнитивного диссонанса с яркими деталями на публику, бывает, и психологически точными, оправданными: пенящиеся кружки с пивом прячут в реке от Дикого веселый Кудряш и по-особому характерный Шапкин; белые штилеты Бориса, он в «порыве страсти» все же думает, как бы их не замочить в лодке. И тут я верю происходящему. Вижу душевные муки Тихона, когда тот рубит лодку. И верю Катерине, яростно бьющей мокрое белье о деревянный помост и изливающей душу Варваре, — здесь физическое действие как своеобразное самобичевание, отчаяние. Подвела лишь лодка, на которой поволжская Офелия уходила в мир иной: сцена залита водой, плавают бревна, она так быстро уплывала отсюда, что, казалось, сейчас взлетит, а Катерина встанет и будет звать Вия из другого великого текста (превращенного, впрочем, в любимый советский ужастик).

Режиссер умело играет созданным пространством, и актеры в нем живут и наслаждаются, думая, что это само по себе раскроет великую пьесу. Увы, она остается почти нетронутой. В этом сером городке с серыми обитателями обошлись без темноты нравов и безысходности. Не густо. Не заgroundовано. Не грозно. Так, слегка утопили текст и заодно Катерину.

Спектакль «Дьявол» по Л. Толстому создан режиссером Д. Хусниyarовым по инсценировке А. Волошиной. Внешняя его сторона чрезвычайно внимательна, по-хорошему описательна. Сцены из деревенской жизни колоритны и привлекательны: деревянные настилы скрипят, белые тканевые полосы раздуваются как паруса от ветра: воздушность и свежесть (художник Э. Капелюш, художник по свету И. Фомин). Крестьянки в танце стирают и бьют белье о помосты (хореограф А. Сердюкова), где-то на сеновале поют в унисон, негромко, томно (композитор В. Истомин), а на заднем дворе блеют, мычат и кудахчут.

Но собственно сценическую драматургию это все не рождает. Страсти не кипят, а спокойно почивают на сеновале. Так и хотелось попросить слугу — большого добродушного Данилу, льющего по утрам из кувшина воду на голову своего сонного барина, брызнуть и в зрительный зал. Причины неясны, можно предположить, что философский и религиозный подтекст, всегда приобретающий у Толстого могучий размах, оказался необъятным для изящного, в чем-то элегантного двухчасового действия. Спектакль получился схематичным и номинально выражал заложенные в сочинении идеи. Притчу о Дьяволе, гнездящемся в душе вроде бы хороших людей, до конца так и не сыграли. Как бывает только у великого писателя, искушение приобретает вселенский масштаб, не сопоставимый с салонной картиной и чистой эстетикой постановки.

Мы намеренно выбрали для анализа крайние варианты отношения к классике, чтобы обозначить, во-первых, разброс возможных трактовок; во-вторых, найти в крайностях нечто общее, что они декларируют и что утверждают в итоге на современной сцене.

Наши выводы:

В современном театре ценности литературного текста как основного вместилища авторского послания перестают быть точкой отсчета для постановщиков. Так или иначе, они в своих решениях исходят не столько из текстовой данности, видимо, считая её давно освоенной. Они стремятся войти в пьесу через некую театральную форму и держат

курс на определённое стилистическое направление. Отринув последовательно из системы рассмотрения историко-культурную и социально-политическую обусловленность, а также в большой мере любовь, мораль и разум, постановщики заполняют образовавшийся вакуум исключительно собственными суждениями, настроениями, сомнительными аллюзиями и рифмами, неизжитыми комплексами. В этих условиях не репрезентативны никакие выводы об адекватности пьесы и спектакля, о целостности классического текста, когда он представлен на сцене. Таким образом, ставят не автора как уртекст, но некие ответвлённые от него вариации. Классическая же основа оказывается неподъёмной и происходит её распад на отдельные мотивы.

Во-вторых, в ходе современной интерпретации классики вместе с переинтонированием текстов возникают новые жанровые конструкты. Скажем, комедия «Горе от ума» превращается в драму. Спектакли становятся проектами, лабораторными опытами, высказываниями, вариациями на тему, — всем чем угодно, но только не собственно спектаклями. Характерна в этом смысле и почти повальная замена авторского названия сочинения на вновь образованное: не «Мещане», а «Сцены в доме Бессеменова»; не «Преступление и наказание», а «Убивец»; не «Легенда о Великом инквизиторе», а просто «Легенда»; не «Пиковая дама», а «Атанде»; не «Красная шапочка», а «Приключения Красной шапочки»; не «Дама с собачкой», а «Он_она_собачк@», не «Дядюшкин сон», а «Один день из жизни города N» и т. д.

Безусловно, современные жизненные реалии создают динамичный идейно-смысловой контекст литературному произведению, берущемуся к постановке. И мы понимаем, что перед режиссером встает задача раскрытия произведения в новом культурном контексте с использованием развивающегося инструментария современного театра. Но мы не считаем, что этот процесс непременно должен приводить к деструкции идейно-философских основ сочинения. Мы понимаем русскую пьесу как сложный комплекс морально-этических, социально-исторических и лирико-психологических феноменов. Соответственно при ее

анализе в литературоведении или на театре приемлема целостность. Современная режиссура, ради достижения своих целей, наоборот, выделяет из целостности нечто единичное, доминантное, нужное для сиюминутного резонанса в зале. Будучи не в состоянии выполнить огромную интеллектуальную работу с текстом, как он того требует, создатели постановок сводят свою задачу к нарочитому радикализму, который якобы сам по себе, будучи инновационным, должен вызвать определённое доверие к решению. Тем самым, сужаются проблемные поля пьесы или прозы. Мы вынуждены констатировать, порой, откровенное раздражение режиссёров, вынужденных считаться с текстом как данностью, со всем проблемным комплексом пьесы, да ещё помноженным на новые условия времени и места, постоянно меняющееся резонансное пространство русской классики.

Новая система режиссерских ценностей, некоторые черты которой мы наметили, несмотря на ее ущербность, тем не менее, органично вписалась в пестрый театральный процесс начала века, в котором рядом с подлинными проявлениями художественной мысли так свободно соседствует одичание. Краснодарская театральная жизнь именно этим путем подключается к современности на театре, постепенно принимая такой театр за норму. Бытование тех или иных радикальных постановок по классике, как правило кратковременно, они быстро вымываются из афиши, вытесняемые следующими. Выдыхается их запал, рассчитанный на сиюминутную ассоциативность. Иные же постановки держатся в репертуаре: «Панночка» идет 6-й сезон, «Ревизор» 9-й. С другой стороны, спектакли традиционного склада, скажем, «Женитьба» и «Евангелие от Воланда» («Мастер и Маргарита») играют соответственно 22-й и 24-й год. Цифры в их абсолютном выражении поэтому не всегда репрезентативны.

Нам осталось поставить сказанное в контекст культурной идентичности Кубани в начале XXI в. и тем замкнуть обозначенную тему. Представляется, что подавляющее большинство постановок по русской классике на драматической сцене никак не соотносятся собственно с кубанской традиционной

культурой, или с тем, что под ней понимается разными категориями социума: просто зрителями, интеллектуальной частью сограждан, творческим сообществом, наконец, сферой управления культурой и в более широком смысле — административными институтами.

Скажем более определенно: отношение современной режиссуры к социальной реальности Кубани отмечено стойкой ироничностью и сарказмом. Цитаты из классики, как правило, корреспондируют отдельным чер-

там кубанского менталитета, который обычно видится иногородним постановщикам почти в карикатурном виде. Правда, стоит отметить, что и в театрах других городов, за пределами Краснодарского края названные и не названные режиссеры движимы теми же чувствами иронии и сарказма. Во всех случаях, независимо от географии постановок, они лишены чувства лиризма и сопереживания, а также душевной боли, которые лежат в основании великой русской драматургии двух прошлых веков.

Использованная литература:

1. Коваленко Т. В. Горький в театре Горького: страницы истории краснодарской художественной жизни // *Кавказские маршруты Максима Горького: сб. науч. ст. / отв. ред. А. Н. Еремеева. Краснодар: Экоинвест, 2019. С.164-178.*

2. Свитенко Н. В. Творчество М. Ю. Лермонтова в театральной интерпретации начала XXI века // *Лермонтов в исторической судьбе народов Кавказа. Сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова / Отв. ред. В. К. Чумаченко. Часть 1. Краснодар, 2014. С. 284-298.*

References:

1. Kovalenko, T. V., Gorkiy v teatre Gor'kogo: stranitsy istorii krasnodarskoy khudozhestvennoy zhizni [Gorky in the Gorky Theater: Pages of the History of the Krasnodar Artistic Life], in *Kavkazskie marshruty Maksima Gorkogo: Proc. Sci. Conf. (Mart 29, 2018, Krasnodar)*, Eremeeva, A. N., Ed., Krasnodar: Ekoinvest, 2019, pp. 164-178.

2. Svitenko, N. V., Tvorchestvo M. Yu. Lermontova v teatral'noy interpretatsii nachala XXI veka [Mikhail Lermontov's Works in Theatrical Interpretation of the Early 21st Century], in *Lermontov v istoricheskoy sud'be narodov Kavkaza: Proc. All-Russian Sci. Conf. Devoted to the 200 Anniversary of the Birth of Mikhail Lermontov*, Chumachenko, V.K., Ed., vol. 1, Krasnodar, 2014, pp. 284-298.

Полная библиографическая ссылка на статью:

Колесникова, С. А. Освоение русской классики драматическими театрами в контексте культурной идентичности региона [Электронный ресурс] / С. А. Колесникова // *Наследие веков. – 2019. – № 1. – С. 38-45. http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/03/2019_1_Kolesnikova.pdf (дата обращения дд.мм.гг).*

Full bibliographic reference to the article:

Kolesnikova, S. A., Osvoenie russkoy klassiki dramaticheskimi teatrami v kontekste kul'turnoy identichnosti regiona [The Development of the Russian Classics by the Drama Theatres in the Context of the Cultural Identity of Region], *Nasledie vekov*, 2019, no. 1, pp. 38–45. http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/03/2019_1_Kolesnikova.pdf. Accessed Month DD, YYYY.