

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ

Кафедра новейшей литературы

Выпускная квалификационная работа

**Современные интерпретации классики на сцене
театра «Новая драма»**

Работу выполнила:
студентка Z261 группы
направления подготовки
44.03.02 Филолого-
педагогическое образование,
профиль «Учитель русского
языка и литературы»

Брусницына Наталья
Николаевна

(подпись)

«Допущена к защите в ГЭК»

Зав. кафедрой

(подпись)

« ____ » _____ 20__ г.

Руководитель:
Кандидат филологических наук,
доцент кафедры новейшей
русской литературы Даниленко
Юлия Юрьевна

(подпись)

ПЕРМЬ
2016

Оглавление

| | |
|--|---|
| ВВЕДЕНИЕ..... | Ошибка! Закладка не определена. |
| Глава 1 «Новая драма» как явление современного литературного процесса | Ошибка! Закладка не определена. 11 |
| 1.1 Теория новой драмы | 11 |
| 1.2 Римейк как явление современной литературы | 19 |
| Глава 2. Специфика отражения идей современной драматургии в пермском камерном театре «Новая драма»..... | 25 |
| 2.1 Камерный театр «Новая драма»: история создания, художественный метод, концепция | 25 |
| 2.2 Анализ репертуара театра «Новая драма»..... | 27 |
| 2.3 Роль М. Макдонаха в репертуаре театра «Новая драма» | 33 |
| Глава 3. Отражение концепции театра «Новая драма»: анализ пьес М.Угарова «Обломoff», М.Лермонтова «Маскерад» и бр. Пресняковых «Пленные духи»..... | 38 |
| 3.1 Спектакль «Новой драмы» «Облом off»..... | 38 |
| 3.2 Сценическая история пьесы М.Ю.Лермонтова «Маскарад» | 41 |
| 3.3 Постановка спектакля «Маскерад» - новый взгляд на драму Лермонтова..... | 49 |
| 3.4 Пьеса О.и В. Пресняковых «Пленные духи» на сцене «Новой драмы»..... | 53 |
| Заключение | 59 |

Список литературы [64](#)

Введение

«Новая драма»- одно из самых ярких явлений современного литературного процесса. Историю возникновения этого явления описывают многие исследователи, такие как М.Н. Лейдерман, М.Громова, И. Скоропанова. «Новая драма» привлекает внимание исследователей. На эту тему написано исследование М.И.Громовой «Русская современная драматургия», работа М.Н.Липовецкого «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» и другие.

Е. Ковальская связывает появление понятия «новая драма» с фестивалем «Любимовка», который стартовал в 2001 году. После этого фестиваля исследователи заговорили о делении драмы на молодую и «Новую». «Новая драма» опирается на достижения представителей “новой волны” 70–80-х гг., возродивших традицию критического реализма и модернизма (Л. Петрушевская, А. Соколова, Л. Разумовская, Н. Садур, В. Арро, В. Славкин, и др.), и в то же время имеет ярко выраженный “итоговый”, обобщающий характер: в ней сильнее ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни. («Пластилин» В.Сигарева, «Терроризм» Бр.Персняковы).

О масштабности явления «Новой драмы» свидетельствуют проводимые с начала 2000-х гг. драматургические конкурсы, премии и фестивали, призванные открывать и продвигать новые имена. Такими известными и престижными фестивалями считаются: фестиваль «Любимовка», фестиваль современной пьесы «Новая драма», тольяттинский драматургический фестиваль «Майские чтения», фестиваль драматургии в Новосибирске «SibAltera», Всероссийский театральный фестиваль современной драматургии им. А.Вампилова в Иркутске, а также фестиваль «Реальный театр» (Екатеринбург), национальная театральная премия и фестиваль «Золотая маска», фестиваль NET/NET (New European Theatre / Новый Европейский Театр), конкурсы современной драматургии «Евразия»

(Екатеринбург), «Дебют» (Москва), «Premiera.txt» (Москва), «Действующие лица» в Школе современной пьесы (Москва), интернет-конкурс современной пьесы «Безумие!» от журнала «Самиздат», фестиваль «Текстура» (Пермь).

«Новая драма» - явление неоднородное, к нему относят авторов, представляющих разные стилевые практики и эстетические установки. Ее представляют драматурги разных художественных направлений, но новизна их эстетических поисков налицо. Они не только качественно изменяют драму, но и разрушают ее каноны («Как я съел собаку» Е.Гришковец, «Персидская сирень», «Мурлин Мурло» Н.Коляда, «Чайка» Б.Акунина, «Обломoff» М. Угарова, «Пленные духи» Бр.Персняяковы и мн.другие), смело синтезируя элементы драмы и трагедии, комедии («Изображая жертву», «Европа-Азия» Бр.Пресняяковы). В ситуации смены ценностных ориентиров, пересмотра прежних идеалов и норм драматурги предложили свои версии жизни, свою картину мира, своих героев. Сегодня молодых авторов волнует проблема самоидентификации героя в современном мире. Для создания эффекта достоверности они отказываются от общепринятых норм и штампов, разрушают каноны драмы. Также особым предметом осмысления в драматургии новой волны становится классическая литература, ее каноны, ее герои, которые стали уже именами нарицательными. В поисках нового художественного языка современные драматурги обращаются к классическим текстам, ведут активный и продуктивный диалог с мировой литературой («Чайка» Б.Акунина, «Обломoff» М. Угарова).

Яркое явление «Новая драма» неизбежно попала в поле зрения сначала литературной критики, что сформировало ей необходимую историю, а потом, и в поле зрения литературоведения.

Но и по сегодняшний день название направления «Новая драма» (течения, стиля, мировоззрения) пишут в кавычках, что указывает на отсутствие точного понятийного аппарата относительно данного явления. По словам М. Липовецкого, литературоведение еще попросту не имеет адекватных инструментов для описания этого явления: «самое главное

упущение традиционного литературоведческого подхода видится в том, что пьесы анализируются исключительно через призму таких категорий, как конфликт, герой, идеология. В итоге возникает впечатление, что речь идёт о драматургах, мало чем отличающихся от... авторов социальных мелодрам в 60-80-х годах» [22].

Новая драма является «новой» не только из-за того, что выдвигает на первый план актуальные проблемы, но, прежде всего, тем, что переосмысляет традиционные театральные принципы.

Также свидетельством значимости и востребованности современной драматургии в общекультурной ситуации являются и многочисленные обращения современных театральных режиссеров к «новой драме» и даже создание специализированных театров, приоритетом которых является постановка «новой драмы», такими театрами являются:

- **Московский театр «Театр.doc»**, который специализируется на постановке вербатим-драмы;
- **Московский театр «Практика»**. Художественным руководителем театра долгое время был Эдуард Бояков – фигура поистине легендарная для «новой драмы». Автор фестивалей «Новая драма», «Золотая маска», «Большая перемена», «Текстура», автор и создатель театров «Практика», «Сцена-Молот», «Политеатр». Эдуард Бояков один из первых российских режиссеров обратившийся к «новой драме». В репертуаре театра «Практика» идут постановки драм М.Угарова, А.Яблонской, И.Вырыпаева и др. Сейчас театром руководит известный драматург и режиссер Иван Вырыпаев.
- **Екатеринбургский театр «Коляда-Театр»**. Театр основан в 2001 году, руководителем является Н.Коляда. Театр создавался как поддержка молодым уральским драматургам, ученикам Николая Коляды, и таковым является до сих пор. В репертуаре театра спектакли по В.Сигареву, О.Богаеву, А.Батуриной и др. Театр ежегодно проводит конкурс «Евразия» и театральный фестиваль «Коляда-Plays».

- С 2009 года в Перми тоже создается театр, специализирующийся на современной драматургии. **Театр настоящего времени «Сцена-Молот».** Театр основан в рамках проекта «культурная революция», основателем является Э.Бояков. Художественным руководителем является Д.Салимзянов. Репертуарную основу театра составляют пьесы И.Вырыпаева; А.Яблонской, Я.Пулинович и др. Театр создавался как филиал московского театра «Практика». Театр постоянно проводит лаборатории молодой режиссуры, после которых репертуар пополняется новыми постановками.

Постановки пьес «новых» драматургов также идут в Московском Художественном театре им.Чехова, театре-студии п/р О.Табакова, Театре сатиры, театре «Et cetera.», в «Театре на Юго-Западе», театре «Ложя» (Кемерово), театре «Под самой крышей» В.Фунтусова (Санкт-Петербург), пермских театрах «У Моста», «Театр-Театр» и многих других репертуарных театрах страны.

Еще один уникальный театр, который ориентируется на современную драму, уже несколько лет существует в г.Перми.

Пермский камерный театр «Новая драма». Именно этому явлению – репертуару уникального пермского театра посвящена настоящая работа. Театр «Новая драма» был создан в 2002 году, художественным руководителем является М.А.Оленева, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии Пермской области в сфере культуры и искусства, доцент кафедры режиссуры и актерского мастерства ПГИИК. Актеры труппы – выпускники Пермского государственного института искусства и культуры. М. А. Оленева также уже много лет возглавляет детскую театр-студию «КОД». Эта студия успешно существует уже более 30 лет, из нее вышли несколько поколений профессиональных актеров. Театр-студия также признана профессиональным сообществом, «КОД», как и взрослый театр «Новая драма» успешно гастролирует, участвует в конкурсах, является лауреатом международных и всероссийских фестивалей.

Одно из художественных направлений театра «Новая драма» – знакомство зрителей с лучшими образцами российской и зарубежной драматургии конца 20 – начала 21 в. Пермский камерный театр «Новая драма» – уникальное явление, которое оказалось необходимо зрителю. Это интеллектуальный театр, который покорило и зрителей, и профессиональное театральное сообщество. В репертуаре театра 10 спектаклей, которые живут и играют сезонами. А театр по праву заслужил эпитеты театр-лаборатория, театр-поиск, театр-новация.

К важнейшим творческим проектам относится серия интерпретаций сюжетов русской классики на современной сцене: «Облом-off» М. Угарова по мотивам романа «Обломов» Гончарова (2002), «Чайка» (2001) и «Три сестры» (2004) А. Чехова, «Лес» А. Островского (2006), «Маскерад» (2014) М.Ю. Лермонтова, «Дядя Ваня» (2010) А. Чехова, «Сон господина Голядкина» (2015) по повести «Двойник» Ф. Достоевского. Из современной литературы на театральных подмостках можно увидеть: К.Стешик «Мужчина женщина пистолет» (2002), «Пленные души» (2013) бр. Пресняковых, Д.Заболотских «Пук молний» (2002), Н. Коляда «Персидская сирень» (2003). Из современных зарубежных авторов можно наблюдать постановки Мартина МакДонаха «Лейтенант с острова Инишмор» (2008) и «Человек-подушка» (2011). Визитной карточкой этого театра является спектакль «Облом-off», поставленный по пьесе М.Угарова «Смерть Ильи Ильича».

Основу коллектива театра «Новая драма» составили студенты и выпускники Пермского государственного института искусства и культуры, большинство которых в недавнем прошлом были воспитанниками театральной студии «КОД». Художественной основой нового театра стало стремление к обретению современного и в то же время самобытного театрального языка, поиск и осмысление современных выразительных средств, обращение к актуальным проблемам современной жизни.

Актуальность работы состоит в обращении к неоднозначному явлению современного литературного процесса – явлению «новой драмы», о котором нет еще сложившегося, устоявшегося мнения ни у критиков, ни у литературоведов. Это направление на данный момент является предметом научного исследования современного литературоведения.

Материалом исследования явилось творчество театра «Новая драма», его репертуар, пьесы, которые становятся основой репертуара художественные концепции. А также критические статьи о театре, интервью с режиссером, данные в разные годы.

Объектом исследования стали наиболее репрезентативные спектакли театра, которые являются показательными, для понимания концепции театра, раскрывающие разные направления, интересующие труппу театра в сложном явлении современной драмы: ремейки классики, переосмысление литературных мифов, новые акценты в классических произведениях. «Маскерад» М.Ю.Лермонтов, «Пленные духи» бр. Пресняковы, «Обломoff» М.Угарова.

Предметом исследования становятся концепции диалога с классическими текстами, принципы реализации современных текстов в камерном театре.

Цель настоящей работы – изучить художественные принципы и установки театра «Новой драмы», осмыслить выбор репертуара, описать основные подходы к интерпретации современных и классических текстов на примере спектаклей «Маскерад» М.Ю.Лермонтова, «Пленные духи» Бр.Пресняковых, «Обломoff» М.Угарова.

Исходя из указанной цели, **задачи** работы состоят в следующем:

1) проследить основные тенденции развития современной русской драматургии:

- представить обзор основных этапов развития отечественной драматургии;
- определить ведущие тенденции и направления драматургического процесса нашего времени;

2) исследовать характер диалога с классикой в постановках театра «Новая драма», а также выявить художественное своеобразие театра:

- проанализировать спектакли «Маскерад», «Пленные духи», «Обломoff»;

Научная новизна работы состоит в том, что нами впервые была предпринята попытка описания художественной концепции современного пермского театра «Новая драма».

Методология исследования строится на сочетании нескольких исследовательских методов. Это теория интертекстуальности, представленная работами Ю.Кристева. Работы по теории постмодернизма (Ж.Деррида, Н.Л.Лейдермана, М.Н.Липовецкого, И.С.Скоропановой и В.Курицына и др). Так как возникновение течения «новой драмы» хронологически и эстетически совпадает с развитием постмодернизма в России.

В осмыслении поэтики драматургии мы ориентировались на исследовательские традиции, представленные трудами М.И. Громовой. В работе использованы обобщения и наблюдения исследователей современного литературного процесса: Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, И. С. Скоропановой, Г. Л. Нефагиной, С. И. Тиминой, М. А. Черняк, Т. А. Ровенской, Т. Мелешко и других.

В значительной степени мы продолжаем исследовательские традиции, представленные в работах М.Н.Липовецкого и М.Громовой.

В данной работе нами были использованы сравнительно-исторический метод, интертекстуальный (Ю.Кристева, Ж.Деррида),

Данная работа представляет **практическую значимость**, так как результаты исследования могут быть использованы в вузовских курсах, ориентированных на изучение современной русской драматургии, а также в практике преподавания литературы в старшей школе.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении и углублении исследований по поэтике «новой драмы» и в детальном рассмотрении

интертекстуальных особенностей современной русской литературы, драматургии.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка, включающего 44 наименований. Общий объем работы составляет 67 страниц.

Глава 1. «Новая драма» как явление современного литературного процесса

1.1 Теория новой драмы

Сегодня о «новой драме» можно говорить, как об уникальном явлении, имеющем свои характеристики, тенденции и особенности.

Единого взгляда на «новую драму», как на любое явление современной эпохи, нет. В своих оценках критики и исследователи современного литературного и культурного процесса разделились на два фронта: «за» и «категорически против» «новой драмы», характеризуя ее исключительно как чернушную литературу.

Обратимся лишь к некоторым мнениям литературных и театральных критиков. На наш взгляд, целесообразнее будет начать с точки зрения «против», так как эта точка зрения начала формироваться несколько раньше (в 90-е гг.), нежели точка зрения «за».

В 1999 году в журнале вышел цикл статей Е.Эрнандеса «Драматургия которой нет?», где «новая драма» была охарактеризована следующим образом: «Пьесы эти не так “остры”, они не потрясают фактами, соперничая с публицистикой, не эпатируют языком и действием. Они обыденны» [44: 12].

Л.Анинский в своей статье «Слоистые облака» о «новой драме» пишет, опираясь на творчество Н.В.Коляды: «Скотство, грязь, водка, сквернословие, совокупление – здесь же, в грязи, под рычание зверей. Коляда являет нам «мурло» реальности: «дно» жизни – его тема. По части знания реальности с ним не поспоришь» [1: 22].

Статья «Зеркало для героя. Театральный сезон в суждениях и цифрах» В.Дмитриевского характеризует «новую драму» как «выплеснувшийся на головы изумленной публики ушат грязных страстей столичных и провинциальных мафиози, воров, сутенеров, рэкетиров, киллеров,

проституток, экзотики блатного быта, придорожных барачков, СИЗО, КПЗ, пустырей, свалок, ярких цветов венецианского карнавала и чопорных стокгольмских особняков» [9: 28];

«Самая неприятная черта нового театрального поколения - даже не малограмотность (нормативной лексикой они владеют еще хуже, чем ненормативной, и в большинстве своем пишут с ошибками), а предсказуемость», – говорит А.Соколянский в газете «Профиль» [37: 43].

Сейчас обратимся к крылу критиков положительно характеризующих «новую драму».

«Эмоционально насыщенное действие, резко обозначенный конфликт, восходящие к традициям античной и шекспировской драмы, стали для молодых авторов ориентиром в выработке собственного художественного метода», – отмечается в статье Г.Заславского [15: 105].

П. Руднев, размышляя о фестивале «Новая драма», отмечает, что «Новая пьеса разная — смешная и грустная, камерная и для большой сцены, лабораторная работа и хорошо сделанная по правилам — необходима. Ну а вопрос, быть или не быть Новой пьесе, конечно, фигуральный, ответ возможен лишь один — быть» [35: 183].

Известный театральный критик Г.Заславский считает, что «современная пьеса свободно оперирует разговорным слоем сегодняшней русской речи, ее жаргоном, сленгом, а также и ненормативной лексикой, давно вошедшей в разговорный быт; часто, если не в большинстве известных случаев “новая драма” касается тех темных сторон нашей жизни, которых “новая волна” не коснулась, отчасти потому, что некоторых из этих сторон в ту пору просто не существовало» [15: 100].

М.Давыдова в своей книге «Конец театральной эпохи» замечает: «Авторов новой драмы обвинили в том, что их эпатаж чаще всего не обеспечен золотым запасом мыслей и идей, что они пытаются брать числом, а не умением и что сплоченность их рядов есть лишнее свидетельство отсутствия в этих рядах подлинно крупных личностей. Между тем в

полемическом пафосе младодраматургов были не только передергивания, но и своя правда» [12: 10].

В предисловии «Уральская новая драма» к сборнику пьес уральских драматургов «Все будет хорошо», которые активно издает Н.В.Коляда на собственные средства, мы находим еще одну положительную характеристику «новой драмы». «Пьесы, относящиеся к новой драме, сегодня модно называть текстами, отрицающими пути развития традиционного театра, ищущими новые идеи отражения сложной современной действительности. Новодрамовцы пишут на «другом» литературном языке: жестком, правдивом, уличном. Драматизм ситуаций их пьес не дает читателю расслабиться ни на минуту» [6: 7].

Дискуссии о «новой драме» сейчас становятся популярны в российской журналистике, причем в спор о проблемах «новой драмы» включаются и сами драматурги, заявляя со страниц газет и журналов о том, что «новая драма» – это «большое движение, и у каждого автора есть ощущение, что он не один» [6: 100], а «каждая пьеса – это своя театральная эстетика» [9: 100]. «Новая драматургия займет ровно то место, которое сможет занять» [9: 100], — говорит в своей книге С.Я. Гончарова-Грабовская.

Еще одной реакцией на отрицательные отклики критиков стали манифесты, в которых драматурги с категоричностью пишут о своем творчестве. Так, первыми стали соавторы-драматурги, одновременно театральные критики и теоретики «новой драмы» В.Забалуев и А.Зензинов, отмечавшие в своем манифесте, что «никогда еще в истории российской литературы и русского театра драматургия не переживала такого расцвета. Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас. На фоне очевидного застоя российской, как, впрочем, и мировой прозы и поэзии, российская (а лучше сказать - русскоязычная) новая драма стала точкой мощнейшего креативного взрыва, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько

десятилетия» [40: 50]. Год спустя свой манифест новейшей драмы выдвинул драматург М.Угаров: «Каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача при этом – выражать и отражать свой личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он» [40: 21]. Еще один манифест был опубликован в буклете и распространен накануне четвертого фестиваля современной пьесы «Новая драма» его учредителями Е.Греминой и Э.Бояковым: «Наши пьесы корявы, мрачны. Как правило, они написаны молодыми графоманами, презирующими все известные правила мировой драматургии, орфографии и здравого смысла. Эти так называемые пьесы навязчиво описывают раздражающие, неприятные вещи, которые мы и так видим вокруг себя и о которых так хочется забыть хотя бы в театре. У нас вы ни о чем забыть не сможете. Вам могут испортить настроение. Наши режиссеры лишены фантазии, их не пустит на порог ни один уважающий себя театр. Поэтому наши спектакли не профессиональны, наши сцены обшарпаны, декорации бедны, а костюмы убоги» [10: 23].

Вот так неоднозначно характеризуют «новую драму». Нет однозначности и в терминологии.

Так современная отечественная драматургия в критике часто именуется «новой драмой», «новой новой драмой» (В.Мирзоев), «постсоветской» и «новороссийской драмой» (А.Соколянский), «актуальной драматургией» (М.Тимашева), «младодраматургией» (М.Давыдова), «сраматургией» (И.Смирнов) и даже «ДЧС» – драмой чрезвычайной ситуации (М.Мамаладзе). Часто словосочетания «новая драма» и «новая новая драма» употребляются критиками как синонимы к понятию «новейшая драматургия».

Попытки выявить сущность понятия «новая драма рубежа XX - XXI веков» много раз предпринимались и критиками, и литературоведами, и самими авторами пьес. К примеру, драматург И.Вырыпаев считает, что «новая драма» это – «то, что возникло недавно»: «Мне кажется, что название «новая» драме этой дали, потому что появилась целая волна новых

драматургов, и не важно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут» [7: 105]. Так театральный критик М.Тимашева в интервью газете «Время новостей» говорит: «Я большой противник терминологической путаницы. Для меня, как для театроведа, термин «новая драма» относится к рубежу XIX - XX веков. Если бы мне нравилось то, что происходит сейчас, я бы назвала это современной драматургией или современной пьесой. Поскольку то, что я вижу, мне не нравится, я бы назвала это актуальной драматургией – по аналогии с актуальным искусством. Когда один художник может рисовать, а другой умеет лаять собакой, одного я называю художником, а другого – представителем актуального искусства. С момента, когда лет шесть-семь назад стали говорить, что на эту драматургию есть спрос, и возникла «актуальная драматургия». Странно, конечно, что в современную драматургию мы не включаем имена ныне живущих – я имею в виду Рощина, Петрушевскую, Славкина» [37: 354]. Критик Заславский, много пишущий о современной драматургии и театре, в одной из статей предложил разобраться, в какой мере то, что сочиняется драматургами сегодня имеет право на термин «новая драма»: простое ли это повторение термина «новая драма», который по определению должен давать новую форму и новый смысл, и содержится ли в этих пьесах действительно новое художественное слово? «Может быть, уместнее называть это движение не «новой драмой», а новыми пьесами? Не является ли это громкое имя частью сегодняшнего времени, в котором царит произвол самоназваний и самопровозглашений, этикетки и ярлыки клеятся без разбору. Ведь новая драма еще не успела себя заявить, а, судя по газетам, у нее уже имеются свои брэндовые режиссеры, суперзвезды и просто звезды» [15: 105].

На наш взгляд, «новая драма» – это максимально широкое понятие современной литературной действительности. В нашей работе мы будем опираться на определение М. Курочкина: «“Новая драма” — это актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной

языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него» [24: 50].

Специфику современной драматургии как важной составляющей литературного процесса в целом активно исследует литературоведение. В работах М.И.Громовой, Г.Л.Нефагиной и М.Н.Липовецкого предпринимается попытка осмысления явления «новой драмы» с точки зрения теории литературы.

Об особенностях жанровой природы «новой драмы» говорит известный литературовед М.И.Громова, выделяя тенденции индивидуализации жанра новой пьесы, когда авторы «отказываются от привычного для традиционной русской драмы развития сценического действия («завязка», «кульминация», «развязка»), экспериментируют с композицией, расширяют способы более активного авторского присутствия» [10: 145]. Громова полагает, что жанровое обновление, как примета всех литературных революций, всегда оказывалось результатом поиска новой формы, признанной выразить новое, авторское видение мира. Специфической жанровой особенностью современных драм, по мнению Громовой, является и определение пьес как «текстов», «проектов», «композиций» и множество придуманных самими авторами жанровых определений – другими словами, слияние драматургии с современным искусством вообще.

В подтверждение этого давайте посмотрим на жанровую специфику некоторых пьес: О.Богаев «Русская народная почта» – «Комната смеха для одинокого пенсионера»; О.Богаев «Резиновый принц» – «Сексуальное приспособление в двух действиях» или же Н.Коляда «Корабль дураков» – «Трагикомическая притча».

Еще одной характерной особенностью новой пьесы, по общему мнению критиков и исследователей, стала краткость текста. Большое распространение получили малые формы – короткие одноактные пьесы объемом 5-20 страниц, пьесы «на двоих» и пьесы-монологи, в которых может быть и несколько действующих лиц, но все прочие, кроме одного главного

героя, в такой пьесе выступают массовкой. Краткость изложения критик объясняет «недоверием авторов к зрителям, боязнью скоро наскучить, тем, что еще одна страница будет лишней, и читатель ее не прочитает (если речь — о пьесе), а зритель в театре – не досидит до конца. Причина обращения драматургов к малой форме в том, что современные авторы «эффектно конструируют ситуацию, но совершенно не знают, что делать с сюжетом: в лучшем случае предлагают ритмический узор с минимумом вариаций» [37: 41] считает А.Соколянский. Из этой тенденции, по мнению исследователей, вытекает еще одна примета «новой драмы» – «рваная» структура пьес, которую критики расценивают как ориентацию драмы на анекдот, случай, рассказ из жизни, нежели на драму в традиционном смысле слова. Отсюда – недоговоренность, отсутствие внятного начала и конца, как бы брошенные на полпути куски фраз и слов, сленг.

Сразу на несколько тенденций современной драмы, связанных с формами выражения авторского сознания, обратил внимание М.Липовецкий. Первое, на чем заостряет внимание Марк Липовецкий, – это «неоисповедальность» [23: 341] новейшей драматургии, или метод «автодеконструкции» [23: 341], который представлен драматургией таких авторов как Е.Гришковец, И.Вырыпаев и др., которые фокусируют внимание на проблеме личной идентичности современного человека и строят драматургическое действие своих пьес на субстанциональном конфликте. М.Липовецкий также выделяет тенденцию, которую он характеризует, как «неонатурализм» или «гипернатурализм». Эта особенность наиболее ярко представлена в творчестве М.Угарова и авторов уральской школы Н.Коляды. Одну из главных тенденций М.Липовецкий видит во взаимодействии натурализма и гротескных интеллектуальных метафор в «новой драмы» (творчество братьев Пресняковых, М.Курочкина и других авторов), в пьесах которых нет стремления «подражать жизни», а герои их драм не относятся к маргиналам (не наркоманы, не бандиты, не бомжи, не зэки и не проститутки).

Тенденции «новой драмы», характеризующие некоторые особенности сюжетостроения и конфликта, выделяет театральный критик М.Давыдова. Во-первых, «раскрепощенность и свобода», «подлинность переживания и искренность высказывания», к которым авторы стремились весь XX в., а к началу XXI в. «искусство наконец-то воспользовалось правом говорить обо всем (фрустрациях, перверсиях, фекалиях, изнанке тела и души) с поистине устрашающим размахом»; во-вторых, аутентичность изображаемого в тексте мира, когда автор «выступает не в роли конструктора и модельера, а внимательного наблюдателя жизни, фиксатора», при этом творец берет на себя задачу говорить от имени поколения, рассказывать правду о «сегодняшнем ужасе», стараясь воспроизвести не искаженную, а «документальную» картину реальности; в-третьих, герой перестал быть творцом своей судьбы, а превратился в пешку в руках многочисленных обстоятельств [12: 100].

Безусловно, русская современная литература переживает бум «новой драмы», о чем свидетельствует не только наличие большого комплекса драматургических текстов, но и наличие огромного пласта литературно-критического осмысления этих текстов. Конечно, «новая драма» как явление, недавно возникшее и до конца не укоренившееся в исследовательских практиках, вызывает полярные отклики, что, безусловно, еще раз доказывает неординарность настоящего явления.

Для нас наиболее важны позиции, представленные в литературоведческих исследованиях М.И.Громовой и М.Н.Липовецкого, которые говорят о выработке нового языка, об освоении современными драматургами новых механизмов коммуникации с читателем, зрителем и режиссером.

1.2 Римейк как явление современной литературы

Все чаще авторы современной литературы обращают свой взор в сторону произведений классической литературы: «На доньшке» И.Шприца, «Гамлет-2» Б.Акунина, «Золушка до и после», «Любовь к трем апельсинам», «Еще раз о голом короле» Л.Филатова, «King IV» Г. Горина, «Вишневый садик» А. Слаповского «Каренин» В.Сигарева, «Тройкасемеркатуз» Н.Коляды, «Панночка», «Памяти Печерина» Н.Садур, «Башмачкин» О.Богаева.

Это уже стало одной из основных тенденций современной литературы, которая закрепила за собой в современном литературоведении определенный термин – римейк.

Термин римейк пришел в русский язык из английского языка. Буквальный перевод слова «remake» – сделанное заново, переделка. Толковый словарь иноязычных слов Леонида Петровича Крысина определяет данный термин следующим образом: «Римейк – более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения (фильма, любой музыкальной композиции, произведения изобразительного искусства, литературной или драматургической работы). Римейк не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым и актуальным содержанием, однако «с оглядкой» на образец. Может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров» [33: 124]. Также стоит заметить, что в русском языке существует два варианта написания слова «римейк» («римейк» и «ремейк»). Мы будем придерживаться первого варианта написания, хотя оба варианта допустимы и одинаково часто встречаются как в литературоведческих работах, так и в различных рецензиях.

Римейк, как яркое проявление интертекстуальности, становится важным элементом современной литературы и культуры XXI века, когда обостряется ощущение тупика, конца, предела. В эти кризисные, переходные

момента предметом рефлексии художников становится, прежде всего, наследие классической культуры. Потому именно с классикой современные авторы ведут напряженный диалог. М. Богатов отмечает, что «современная литература очень жестко ограничена в своих рамках достижениями прошлых эпох» [4]. Преодолеть авторитетное давление классического текста современная литература пытается разными способами, одним из которых и становится римейк.

На наш взгляд, наиболее точно римейк определяет А. Роб-Грийе, он характеризует римейк, как «своеобразную форму диалога с классикой, как способ описания современности при помощи образов признанных классических произведений литературы» [19].

Многие критики считают, что римейк является порождением современной культуры, так, например, известный критик Золотоносов пишет, что римейк – это «воплощение исключительно современной культуры в ее кризисных тенденциях» [16]. Однако заметим, что переделка текста с целью дать свою, авторскую интерпретацию произведения знакома русской литературе еще с 19 века и связана с именем А. К. Толстого и его знаменитой поэмой «Дракон». Тексты-переделки в 19 веке обозначались как пастиши.

Словарь литературоведческих терминов под редакцией Тимофеева дает следующее определение пастишу: «Пастиш – это вторичное литературное произведение, являющее собой продолжение либо иную сюжетную версию первичного (авторского) текста с сохранением авторского стиля, персонажей, антуража, времени действия, сочинение, написанное в подражании и не имеющие пародийного оттенка» [34: 262].

Итак, уже приведенные выше факты свидетельствуют о том, что римейк отнюдь не является порождением современной эпохи, он лишь видоизменяется и проходит путь от периферии жанровой системы к ее центру.

В подобных текстах-римейках наблюдается процесс «перекодировки» системы ценностей, что сопровождается неизбежной «инфляцией знаков»,

пользуясь терминологией Жака Деррида, в случае римейка речь идет об «инфляции классики».

Известный литературовед и семиотик Умберто Эко в своей работе «Инновация и повторение» высказывает идею, о том, что «цель римейка – рассказать историю, которая имела успех, подпитать интерес к своему творчеству, через успех предшественников, создать свой литературный мир, основанный на базе другого автора. Однако, постижение этого литературного мира без знания базы невозможно» [43: 9].

Под «базой» У. Эко понимает текст-первоисточник. Российский литературовед и критик Г. Нефагина в свою очередь делит римейк на первичный и вторичный уровень. Под первичным уровнем подразумевается самостоятельное восприятие сюжета: «не сразу можно уловить отсылку к классическому образцу» [29: 107]. Второй уровень основан на «установлении внутренних и внешних связей с предшествующей литературой. Здесь раскрывается и глубина замысла писателя, и суть римейка в целом» [29: 108].

Белорусский искусствовед Т. Ротобылская предлагает свою систему классификации римейков. Исследователь выделяет следующие типы:

- **Римейк-мотив** в данной классификации представляет пьесу с такой структурой, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника.

К таким римейкам следует отнести "Вишневый садик" А. Слаповского, "Чайка спела" Н. Коляды, "Сахалинская жена" Е. Греминой, "Раскольников и ангел" М. Гатчинского, "На доньшке" И. Шприца, "Моцарт и Сальери" Л. Филатова.

- **Римейк-сиквел** – продолжение сюжетной основы оригинала. При этом драматург зачастую не только сохраняет систему персонажей, но и вводит новых героев, сохраняя концепцию оригинала.

К данной группе римейков относятся такие пьесы, как "...Чума на оба ваших дома!" Г. Горина, "Анна Каренина-2" О. Шишкина, "Золушка до и

после" Л. Филатова, "Гамлет-2" Г. Неболита, "Поспели вишни в саду у дяди Вани" В. Забалуева и А. Зензинова.

- **Римейк-стеб** - такой способ переделки, в котором драматурги данных пьес полностью деконструируют оригиналы с целью не только развлечь читателя, но и переосмыслить те проблемы, которые ставили перед собой классики. Драматурги трансформируют идейно-тематический уровень первоисточника, его жанр, систему персонажей, конфликт.

Представителями такого способа переделки являются Ю. Бархатов "Гамлет и Джульетта", Г. Неболит "Гамлет-2", О. Богаев и С. Кузнецов "Нет повести печальнее на свете", В. Забалуев и А. Зензинов "Поспели вишни в саду у дяди Вани".

- **Римейк-контаминация.** Данный римейк наиболее интересен и оригинален. Он контоминирует, т.е. соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько, зачастую первоначально ни чем не связанных и даже враждебных.

Такие римейки создавали Г. Горин «King IV», Л. Филатов «Еще раз о голом короле», Ю. Бархатов «Гамлет и Джульетта», И. Шприц «На донышке».

- В русской драматургии, как и в белорусской, встречается еще **римейк-репродукция**, в этом типе римейка используют технику, заимствованную из живописи, т.е. переписывают первоисточник с наибольшей точностью. Однако в литературе авторы зачастую используют при этом другой литературный род, поэтому относительно драматургии этот тип римейков получил название **инсценировка**.

К таким римейкам-инсценировкам можно отнести "Смерть Ильи Ильича" М. Угарова, "Пышка", "Элексир любви", "Любовь к трем апельсинам" Л. Филатова, "Королевские игры" Г. Горина, "Отрочество" Я. Пулинович.

Однако это не единственная классификация римейков, которую сегодня используют. Так существует жанровая классификация римейков, предложенная Я.А.Пархоменко

Первым типом римейка в этой классификации является **римейк – детектив**. Наиболее ярким создателем римейков такого типа является Борис Акунин.

В своей «Чайке» - «комедии в двух действиях» Акунин играет на эффекте детективного напряжения, разрабатывает своеобразный следственный эксперимент, прорабатывая различные версии, и постепенно доказывает всем, что каждый из чеховских героев мог стать убийцей.

Первое действие пьесы – буквальная цитата одной шестой чеховского текста — и одновременно своеобразная его интерпретация. Акунин сводит счеты с литературой предыдущего: драму превращает в фарс. Он ломает сюжетную канву, но оставляет героев и их характеры. Причем от действия к действию герои становятся более абсурдными.

Следующий тип римейка – это **римейк – фантазия**. К произведениям данного типа относятся пьеса Николая Коляды «Тройкасемеркатуз», «Панночка» и «Памяти Печорина» Нины Садур, и пьеса О. Шишкина «Анна Каренина – 2». В пьесах данного типа автор прибегает к приему «а что было бы если...», так, например, Нина Садур в своей пьесе Панночка экспериментирует и говорит что было бы в истории Хомы, если бы не было Вия, сдвигая функционал главного героя повести Гоголя на женский образ Панночки.

Римейк – трагедия, к которой относятся пьесы И. Вырыпаева «Валентинов день» и М. Угарова «Смерть Ильи Ильича».

Ярким примером римейка – трагедии служит пьеса известного московского драматурга И. Вырыпаева, написанная по знаменитой пьесе М.Рощина «Валентин и Валентина», обозначенная автором как «некое продолжение пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина», а точнее трагедия с цитатами в направлении Примитивизма».

Особенность этих пьес заключается в трагедийном разрешении знаменитых, зачастую не имеющих трагической окраски классических сюжетов, и переделке текста согласно концепции трагедии, т.е. жанра художественного произведения, основанного на развитии событий, носящих, как правило, неизбежный характер и обязательно приводящем к катастрофическому для персонажей исходу.

Мы сделали обзор основных подходов к осмыслению явления «новой драмы», выявили категориальные черты этого направления (в том числе – явление римейка), которые отмечают исследователи, с целью осмысления художественного метода театра «Новая драма», соотнесения их подходов к материалу с существующими в литературоведении концепциями.

2 глава. Специфика отражения идей современной драматургии в пермском камерном театре «Новая драма»

2.1 Камерный театр «Новая драма»: история создания, художественный метод, концепция.

Словарь дает следующее определение понятию «камерный театр»: «Камерный театр — название происходит от английского англ. chamber и французского фр. chambre, что в переводе означает комната — небольшое по масштабам помещение. Произведения исполняются в небольшом театре и предназначены для узкого круга слушателей, зрителей» [34]

«Впервые был основан в Москве в 1914 режиссером А. Я. Таировым. Провозгласив эстетическую независимость театра как вида искусства, стремясь к синтетическому творчеству, воспитанию актера - виртуозного мастера всех театральных жанров и форм, Камерный театр тяготел к "чистым" жанрам - трагедии и комедии» [38]

«Камерный театр отличался от других театров того времени (например от «условного театра»), тем, что Таиров видел в актере основу яркого театрального искусства, в то время как в других театрах актеры являлись всего лишь «марионетками» режиссеров. Кроме того, Таиров в Камерном театре создает «неореализм», то есть в своих постановках он говорит не жизненном реализме, а о реализме искусства. Все средства театральной выразительности – музыка, декорации, литературные произведения, костюмы – служили актеру для наибольшего раскрытия его мастерства. По мнению Таирова литературная драма – это источник, но не самоценное произведение. То есть, на ее основе театр должен был создать свое, новое, самоценное произведение искусства.

В Камерном театре была произведена еще одна реформа, связанная с устройством сцены. Таиров считал, что в обычных спектаклях существовало противоречие между трехмерным телом актера и двухмерностью декорации.

А потому Камерный театр строит объемные пространственные декорации, цель которых — предоставить актеру «реальную базу для его действия». В основу декораций положен принцип геометрический, так как геометрические форсы создают бесконечный ряд всевозможных построений. Декорация театра всегда словно «изломана», она состоит из острых углов, возвышений, разнообразных лестниц — тут для актера открываются большие возможности для демонстрации ловкого владения своим телом. Художник в Камерном театре становится строителем вместо привычного живописца. Итак, спектакли Камерного театра — это «театральная жизнь, с театральной обстановкой, с театральными декорациями, с театральными актерами» [38]

Многие современные театры, ставящие новую драму, как правило, выбирают формат камерного театра («Театр Практика», «Коляда-театр», «Сцена – Молот» и др.). Этот формат оказывается наиболее адекватным для подачи современного материала, т.к. одна из ярких черт современной драматургии — неоповедальность, то есть неподдельная искренность и достоверность переживаний каждого героя. Такие эмоции наиболее фактурно может передать именно камерное пространство, когда между актером и зрителем практически нет дистанции.

Также важным аспектом современной драмы становится и частный характер сюжетов - часто сюжетом становится история одного героя, монографично им рассказанная. В этом случае играет либо моноспектакль, либо спектакль с немногочисленным составом действующих лиц. В этом случае также необходима камерная сцена.

Еще одной особенностью современного театра становится новое осмысление театрального пространства. Сцена становится теперь не просто площадкой для разыгрывания действия, но смыслообразующим компонентом спектакля, которое легко трансформируется, воплощая замысел режиссера.

Подводя итог можно сказать, что пермский театр «новая драма» несомненно, отражает все черты «камерного театра». Режиссеры на основе литературных

произведений создают свое, новое, самоценное произведение искусства. В театре совсем другой уровень подачи, другой уровень общения. По словам режиссера М. Путина-Шестакова: «У нашей площадки есть свои плюсы: мы можем играть нюансами, когда важен становится поворот головы, пауза или моргание... Когда можно ресницами играть! И на кончиках пальцев ощущать актёрско-зрительские токи, находясь в метре друг от друга. На большой сцене можно быть более живыми, более естественными во многих вещах. Когда актёр работает со сценой, важна подача, посыл, аффектация, другой звук, другой жест, другая мимика. Но так или иначе наши спектакли звучат и на камерной сцене, и на большой» [32]

Вот что говорит главный режиссер театра М.Оленева: «Нам не нужны огромные сцены и многотысячные залы. Мы ведём с вами, нашими зрителями, близкий диалог. Вы можете буквально прикоснуться к действию, оказаться внутри игры...»[32]

2.2 Анализ репертуара театра «Новая драма»

В настоящей части нашей работы мы проанализируем репертуар театра «Новая драма».

«Молодежный театр "Новая драма"» официально зарегистрирован 10 октября 2002 г. Учредители театра – его художественный руководитель, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии Пермской области в сфере культуры и искусства, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера ПГИИК Марина Андреевна Оленева, директор театра Андрей Геннадьевич Кузнецов и актриса театра «Новая драма», ст. преподаватель кафедры сценической речи ПГИИК, педагог театра-студии КОД Ольга Петровна Степанова. Творческое ядро нового коллектива составили студенты и выпускники Пермского государственного института искусства и культуры, большинство которых в недавнем прошлом были воспитанниками театральной студии «КОД». Художественной основой нового театра стало

стремление к обретению современного и в то же время самобытного театрального языка, поиск и осмысление современных выразительных средств, обращение к актуальным проблемам современной жизни. Одно из художественных направлений театра «Новая драма» – знакомство зрителей с лучшими образцами российской и зарубежной драматургии конца 20 – начала 21 в. К важнейшим творческим проектам относится серия интерпретаций сюжетов русской классики на современной сцене: «Облом-off» М. Угарова по мотивам романа «Обломов» Гончарова (2002), «Чайка» (2001) и «Три сестры» (2004) А. Чехова, «Лес» А. Островского (2006), «Маскерад» (2014) М.Ю. Лермонтова, «Дядя Ваня» (2010) А. Чехова, «Сон господина Голядкина» (2015) по повести «Двойник» Ф. Достоевского. Из современной литературы на театральных подмостках можно увидеть: К. Стешик «Мужчина женщина пистолет» (2002), «Пленные духи» (2013) бр. Пресняковых, Д. Заболотских «Пук молний» (2002), Н. Коляда «Персидская сирень» (2003). Из современных зарубежных авторов можно наблюдать постановки Мартина МакДонаха «Лейтенант с острова Инишмор» (2008) и «Человек-подушка» (2011). Театр не раз участвовал во всероссийских и международных фестивалях: фестивале современной пьесы в Санкт-Петербурге (2004), в ежегодном фестивале негосударственных театров в Щельково (2002-2006), во Всероссийской театральной олимпиаде (Москва, 2004), международном фестивале «Blank» в Латвии (Лимбажи, 2003), международном эколого-этническом фестивале театров кукол (Абакан, Хакасия, 2005), фестивале «International youth arts festival» (Великобритания, Оксфорд, 2003). Награды: на областном театральном фестивале «Волшебная кулиса» (2003) звания лауреата в номинации «Лучшая режиссерская работа» удостоена М. А. Оленева, звания «Лучший молодой артист» – актер театра Евгений Пеккер; М. А. Оленева стала лауреатом премии Пермской области за достижения в сфере культуры и искусства за постановку спектакля «Чайка» (2002). Театр давал гастроли по Пермскому краю, Удмуртии, в Екатеринбурге» [30]

Более подробно мы остановимся на нынешнем репертуаре и рассмотрим наиболее успешные спектакли, которые в разные годы шли в театре.

1. Интерпретация классических произведений на сцене театра:

1. «Маскерад» М.Ю. Лермонтов (2014)

Тема: главный режиссер спектакля М.Оленева таким образом определяет тему спектакля: «Темы общества и человека, тема человека-эгоцентрика, который живет ради себя и потерял свой идеал»

Проблема: Евгений Пеккер, актер камерного театра «Новая драма» и исполнивший роль Арбенина, говорит о спектакле: "Сама история о том, что вся наша жизнь такой маскерад, т.е когда мы довольно долго прячем свое истинное "Я", свои чувства, то в какой-то момент может произойти взрыв и могут пострадать невинные люди, включая нас самих".

2. «Дядя Ваня» А.П. Чехов (2010)

Тема: «Дядя Ваня» – одна из самых известных и популярных пьес А.П.Чехова. Это лирический спектакль; строгий, красивый и очень стильный.

Главный герой – Иван Петрович Войницкий – испытывает кризис среднего возраста. Безответная запоздалая любовь, нереализованные амбиции, финансовые трудности – все это сходится в одну точку и происходит сильнейший эмоциональный взрыв, взрыв, затронувший всех героев, страдающих в той или иной степени теми же проблемами. Как и всегда у Чехова, несчастны все, но жизнь продолжается, идет своим чередом. В ней много грустного, но и много нелепого, смешного, и это заставляет зал часто смеяться даже в самые драматические

моменты. Таков Чехов. Такова жизнь – грустная и смешная одновременно» [3]

Проблема: режиссер постановки М. Оленева постаралась найти ответ на вопрос: «Ведь рано или поздно, каждый из нас задаётся вопросом: для чего я живу? И многие понимают, что жизнь уже прожита зря, и ничего уже в будущем не изменить, а в прошлом не поправить... а может быть, можно?!.»

3. «Сон господина Голядкина» по повести Ф. Достоевского «Двойник» (2015)

Тема: «Спектакль является первым в истории театра сценическим переложением петербургской поэмы Федора Михайловича Достоевского – самого загадочного и фантастического произведения писателя. Поэма Достоевского неотделима от самой атмосферы Петербурга, от его топографии, от его типических персонажей, переживающих свои внутренние драмы в метафорическом пространстве самого «умышленного города» в мире. Действие «Двойника» разворачивается на набережных Фонтанки, у Измайловского, Семеновского и Аничкового мостов, в департаменте министерства внутренних дел, что рядом с нынешней площадью Ломоносова (у бывшего Чернышева моста), в трактире, расположенном в Апраксином переулке, в галерее Гостиного Двора, на Невском, в Шестилавочной улице (ныне улице Маяковского). Маршрут департаментского служащего господина Голядкина может вполне совпадать с нашими сегодняшними обыденными маршрутами, так же, как «Голядкины» могут сидеть во всех нас, снедаемых многочисленными произвольными комплексами, неоправданными притязаниями и обидам» [32]

Проблема: «Удивительно остро и актуально звучит у Достоевского история «внутренней миграции» так называемого

«добродетельного» человека, отчаянно пытающегося найти свой «широкий путь жизни». Взяв за основу текст классика, режиссер Дмитрий Огородников и художественный руководитель постановки Марина Оленева исследуют пространство потаенных человеческих страхов и заблуждений, подавленных инстинктов и желаний, которые прорываются сквозь плотную завесу обывательских представлений и стереотипов и разрушают личность изнутри. Название «Сон господина Голядкина» не случайно. Тема сна как своеобразного мостика от сознания к подсознанию является лейтмотивом спектакля. Смещение реальности и фантастичности проявляется в музыкальной партитуре и в художественном оформлении постановки» [32]

2. Современные тексты на сцене

1. «Пленные духи» бр. Пресняковы (2013)

Тема: Ироничная комедия, посвященная российскому Серебряному веку. Актеры театра показывают свою версию встречи двух поэтов Саши (Блока) и Андрея (Белого)

Проблема: режиссер Михаил Путин-Шестаков таким образом определил идею спектакля: «Мир — это лес, полный символов! ...у каждого что-то своё, свои символы, каждое слово не случайно, — оно имеет множество значений, так же как любой предмет — не просто предмет, — в нём тоже заключён какой-то смысл, какая-то идея, которую нужно расшифровать...»

2. «Пук молний» Д. Заболоцких (2007)

Тема: «Спектакль представляет собой поток (пук!) молниеносных мини-спектаклей (в духе Е. Гришковца), на первый взгляд совершенно разных, не взаимосвязанных историй. Но поток единый, несмотря на сплав жанров, стилей и повествований, пронизанных реминисценциями и парафразами. И всё это сдобрено замечательным музыкальным соусом. Несмотря на

почти ядерный коктейль "всего и вся", спектакль воспринимается как единое целое и смотрится на одном дыхании» [32]

Проблема: Режиссер Дмитрий Заболотских говорит о спектакле: "Пук молний" - это спектакль о театре. Это улыбка, пародия, ироничный взгляд артиста и режиссёра на себя и свою профессию со стороны. И при этом "Пук молний" - пародия на театральные жанры. Мы пытаемся посмотреть, осмыслить, улыбнуться, наконец, говоря о тех путях, которыми идёт современный театр. Мы превратили всё в шутку, но в каждой шутке есть доля правды»

3. Современная зарубежная литература представлена в лице Мартина МакДонаха.

1. **«Человек-подушка» Мартин МакДонах (2013)**

Тема: «Человек-подушка» – совершенно отдельная пьеса всемирно известного ирландского драматурга. В неназванном тоталитарном государстве двое полицейских в застенках пытаются главного героя. Его зовут Катуриан К. Катуриан, он работает на скотобойне и в свободное время пишет страшные сказки, полные насилия, жестокости и слез невинно замученных младенцев. И арестовали Катуриана как раз потому, что кровавые сюжеты стали сбываться в жизни с пугающей точностью – умирают дети...» [35]

Проблема: Режиссеры спектакля Марина Оленева и Алексей Богачук пытаются ответить на вопросы: Кто же настоящий убийца? Какова цена настоящей любви? Что же такое настоящий черный юмор?

4. В репертуаре театра есть спектакль, который завоевал зрительскую любовь, он идет уже не один сезон.

1. **«Облом-off» М. Угаров (по роману И.Гончарова «Обломов») (2003)**

Тема: «Спектакль «Облом off» - создан на основе реалистического романа И.А. Гончарова «Обломов». Спор обленившегося помещика с предприимчивым Штольцем - это каскад комических и карикатурно-сатирических эпизодов. Образ Обломова, наполненный большим человеческим и историческим смыслом, к финалу набирает высоту трагического гротеска.» [36]

Проблема: Режиссер спектакля Марина Оленева так определяет идею спектакля: «Остроумный парафраз на темы современности, изящно отталкивающийся от романа Гончарова. И зрительский смех со всхлипами в зале — доказательство того, что литературно–театральное сальто проделано блистательно...»

2.3 Роль М. Макдонаха в репертуаре театра «Новая драма»

«Мартин Макдонах — английский кинорежиссёр, сценарист, продюсер и драматург ирландского происхождения. Автор семи пьес и постановщик двух полнометражных кинофильмов — «Залечь на дно в Брюгге» (2008) и «Семь психопатов» (2012). Лауреат премии «Оскар» в номинации «Лучший короткометражный игровой фильм» («Шестизарядник»)» []

«Пьесы Макдонах уже не пишет. Все тексты были написаны еще в конце 1990-х — начале 2000-х годов. Исключение составила пьеса «Однорукий из Спокана», написанная в США. Сейчас он в большей степени сосредоточился на кино. Свое место в драматургии он уже занял. Мы можем говорить о самобытном любопытном драматурге, который не только развивает драматургическую технику, но и дает культуре новые темы. И, конечно, он обогащает нынешний русский репертуар. Занимает очень важное место в экспериментальном и традиционном театре России. Его пьесы идут в каждом городе России» [35] Исключением и не стал город Пермь. В пермском

камерном театре «новая драма» поставили два спектакля по его произведениям: «Человек-подушка» и «Лейтенант с острова Инишмор». Эти спектакли несомненно оставили отклик у зрителей. Но чем же так интересен Макдонах пермскому зрителю и режиссерам?

Известный театровед Павел Руднев вот что говорит о творчестве Макдонаха: «Важную роль в работах Макдонаха играет тема провинции. И Макдонах — это прежде всего феномен провинциального российского театра. Что объединяет Макдонаха с российской глубинкой? Это «островное сознание» — ощущение у людей, с одной стороны, обороны, когда они охраняют свой мир от внешнего вмешательства. И островное существование, как сказано в одной пьесе Макдонаха: «Все, что есть, — перед тобой». Твой мир всегда будет искусственно закрытым, географически закрытым. Такое же ощущение есть и в русской провинции — ощущение мессианства. С одной стороны, есть герметичность, закрытость. С другой стороны, своеобразный град Китеж: мы сами по себе, мы сильны своей закрытостью, своим гетто. Здесь ирония соединяется с самоиронией, а карикатурность с обожанием: герои Макдонаха — дураки, дурики, но такие родные и милые. Даже в мерзости.

Далее — затерянность правды как один из основных мотивов. У Макдонаха вина за события лежит на всех: нет злых и добрых героев. Есть коллективная вина. И никто не может добраться до правды, ее невозможно установить. В пьесах Макдонаха правда как анфилада комнат: ты попадаешь в новую ситуацию и видишь новую грань правды, но до истины так никогда и не дойдешь.

Перед нами лежит загадка, к решению которой мы приближаемся, но никогда не достигнем. Это ощущение зыбкости мира, практического агностицизма очень важно для современного человека.

Правда — это то, что может быть представлено с разных точек зрения. И невозможно соединить все правды в единой картине мира.

Макдонах говорит о феномене прощального, или последнего, гуманизма. Мир дегуманизирован, мы видим, как все социальные институты пришли к дисфункции. Царит кромешная жестокость: сын убивает отца, дочь льет кипящее масло на руки матери, подросток отрезает уши собаке. Но все же у Макдонаха возникает ощущение, что человек перед гибелью, в последнюю секунду проявит себя как человек. Реле сбивает за секунду до катастрофы. В человеке содержится потаенный ресурс человечности, который включается, когда ситуация становится необратимой. На краю гибели человечество восстановится, вывернется. И Макдонах показывает механизм, как человек все равно оказывается человеком. В «Лейтенанте» мечтавшая убивать Мейрид, убив одного человека, признается, что, «оказывается, убивать скучно. Притом что Макдонах часто разоблачает иллюзии. В «Сиротливом Западе» жертва священника оказывается тщетной, а в «Человеке-подушке» доказывается, что ответственность человека за человека тоже иллюзия, заблуждение.

У Макдонаха появляется новое амплуа. Он описывает новый человеческий типаж, что случается очень редко в современной драматургии. Я называю этот типаж «киноморф», или по-другому «косплейщик». Это герой, у которого нет внутреннего содержания, он живет внутри какого-то киномифа, копируя кино- или анимационные образы. Вся его психофизика и духовное наполнение посвящены копированию кинореальности, которая ему нравится. Киноморфность персонажей и культура косплея — еще одна из черт работ Макдонаха»

Режиссером спектакля «Человек-подушка» М.Оленевой и А.Богачуку удалось показать увлекательную и убедительную постановку, несмотря на то, что пьеса статична, где лишь слова, слова, слова. Этот спектакль не пытается шокировать, агитировать, обличать — он лишь ставит вопросы.

"Это отношение к детям. Если их родители хорошо воспитывают своих детей, то они и вырастают соответственно, а если не заботятся о воспитании детей, то из них вырастают человеческие вывихи", - уверен актер театра

«Новая драма» Алексей Богачук.

Эти вопросы не навязаны, а проступают как бы сами собой и требуют ответов. Тогда и приходят эмоции — страх, шок, гнев. В причудливой пьесе МакДонаха сюжет то и дело совершает неожиданные повороты. В ней множество ходов и зеркальных отражений, но ходы заканчиваются тупиками, а зеркала обманывают. В них лишь проступают все новые и новые смыслы: "Что такое жизнь, что такое человек, что такое писатель и его ответственность, есть ли она вообще", - говорит художественный руководитель театра «Новая драма» Марина Оленева.

Подводя итог вышесказанного, хочется вспомнить слова Ф.И. Тютчева: «...как наше слово отзовется...». Одни слова призваны развлекать, пусть и с помощью черного юмора. Другие - напоминать о темных сторонах человеческой природы. А еще ставить вечные вопросы, причём исконно русские – кто виноват и что делать. Произведения Макдонаха многосложны и затрагивают различные проблемы современного человека. Режиссеры театра «новая драма» все время сглаживают углы, показывают извлеченную драматургом на поверхность "правду жизни на дне", ограничиваясь легким щекотанием, умышленно избегая ударов в лоб. В спектаклях нет ни обнаженки, без которой иные режиссеры просто не представляют, на их взгляд – правдивого – диалога с публикой, – ни мата, ни эффектных, но далеких от смысла повествования трюков. И все же именно в этом театре достигается наибольшее воздействия на зрителя.[35]

Сегодня модно рассуждать о том, что современная драматургия умерла, а в театре только и знают, что перекраивать классику на новый лад. Но театр «новая драма»– особый театр, в который, попав однажды, хочется приходить снова и снова. И дело не только в камерной обстановке, где возможен прямой зрительный контакт с актёром; не только в превосходной, потрясающей игре артистов, когда, погружаясь в сюжет, забываешь обо всём; не только в удивительном умении казалось бы из ничего, из минимума декораций, выстроить всю сложность образов. Гораздо важнее, на наш

взгляд, умение преподнести всем известные сюжеты и героев с неожиданной для зрителя стороны, удивить, найти во всём свой особый стиль, своё прочтение. Ты словно попал в другой мир. Мир, в который странно прийти только в поисках развлечений и зрелищ. Режиссер театра Марина Оленева излучает железную творческую волю, чутьё к языку авангарда, страсть к рискованному творческому эксперименту. Спектакль «Чайка» поражает ясностью и актуальностью, после спектакля «Облом off» по пьесе М.Угарова кажется, что более яркого ощущения прорыва к новому смыслу классического русского мифа уже не увидеть. Но потом случился спектакль «Пленные духи» по пьесе Пресняковых, и стало ясно, что мифы русской культуры только начинают разрабатываться режиссёром и её умными и смелыми актёрами: Михаилом Шестаковым, Елизаветой Тарасовой, Константином Жижиним, Натальей Максимовских и другими. Театр постоянно меняется, ищет новые образы, живёт и развивается. Излишне тут говорить, что за великолепную игру актёров, за яркие, непредсказуемые режиссёрские находки зрители платят театру большой любовью и восхищением и возвращаются снова и снова.

Подводя итог можно сделать выводы, что на сегодняшний день «новая драма» — это окрепшее театральное движение, которое внутри камерного театра «Новая драма» пытается громко обсуждать темы, проблемы и настроения, актуальные для столь быстро ежегодно меняющейся российской действительности. Тексты повествуют о героях, балансирующих на грани жизни и смерти, вечных радостях и горестях; о России, порой абсурдной, сумасшедшей, разделенной на зоны и лагеря, «на Москву и провинцию»; затрагивают острые темы миграции, религии, национализма, — и другие животрепещущие вопросы жизни, ежедневной и неостановимой ...В отличие от репертуара театра «Сцена-Молот» в камерном театре «Новая драма» мы можем более остро наблюдать проблему поиска себя, внутреннего переживания и сомнения главного героя, увидеть рождение нового героя своего времени.

Глава 3. Отражение концепции театра «Новая драма»: анализ пьес М.Угарова «Обломoff», М.Лермонтова «Маскерад» и бр. Пресняковых «Пленные духи».

В настоящей главе мы рассмотрим наиболее репрезентативные, на наш взгляд, для отражения концепции театра, постановки. Это и современная драма – римейк классического текста (М.Угаров «Обломoff»), новое прочтение классического произведения (М.Лермонтов «Маскерад»), и интерпретация литературного мифа (бр. Пресняковы «Пленные духи»).

3.1 Спектакль «Новой драмы» «Облом off»

10 октября 2003 года на сцене камерного театра «Новая драма» состоялась премьера спектакля «Облом off» по пьесе М. Угарова. Этот спектакль стал своеобразной визитной карточкой театра, получил признание и множество наград. «ТЕАТРАЛЬНАЯ ВЕСНА — 2003»: Пермский областной фестиваль (Пермь, апрель 2003). Диплом «Лучшая режиссерская работа» «НОВАЯ ДРАМА»: фестиваль современной пьесы (Санкт-Петербург, сентябрь 2004). «Камерата»: X Международный театральный фестиваль (Челябинск, 2008) Диплом «Лучшая режиссёрская работа» «Камерата 2008» за лучшую мужскую роль — Евгений Пеккер.

«Герои И. А. Гончарова на современной сцене»: II Всероссийский театральный фестиваль (Ульяновск, 2008) Фестиваль, посвященный жизни и творчеству И. А. Гончарова (Москва, 2012).

С этим спектаклем театр очень точно попадает в нерв времени: остросовременная пьеса, представляющая собой римейк классического произведения И.Гончарова,- уже эти параметры по определению обеспечили бы успех постановке. Однако театр «Новой драмы» всегда ставит прежде всего то, что искренне волнует их самих. М.А.Оленева, работая с молодежью, тонко чувствует время, она понимает, что в настоящий момент

волнует современного молодого зрителя. Потому тот материал, который выбирают «новодрамовцы» для постановки, всегда очень точно откликается в сердцах зрителей. Этот материал (пьесу М.Угарова), интересный и сложный, режиссер сумела интерпретировать так, что вот уже более десятилетия этот спектакль не утрачивает своей актуальности. Вот что говорит режиссер М.А.Оленева о спектакле: «Остроумный парафраз на темы современности, изящно отталкивающийся от романа Гончарова. И зрительский смех со всхлипами в зале — доказательство того, что литературно–театральное сальто проделано блистательно...»[32]

Театр анонсирует спектакль словами М.Угарова «Это история человека, несовместимого с жизнью». Таким образом режиссер дает сразу несколько ключей к спектаклю: это трагическая история (несовместимо с жизнью), это история внутреннего конфликта человека. Конфликт человека с современностью, с жизнью, которая предлагает свои условия игры.

М.Угаров пишет римейк, интерпретирует классический текст И.Гончарова, вписывая его в современность. Однако не реалии современного времени важны автору, но современное сознание человека, его восприятие действительности. Противопоставленность двух типов героев (Обломова и Штольца) в XXI веке получила новую актуализацию. Постперестроечное время смены политического и экономического режима требует такого героя современности как А. Штольц. Именно Штольц становится героем нового времени. В то же время происходит переоценка ценностей, девальвация духовных ценностей, и поэтому вся интеллигенция оказывается в роли Обломовых. Интеллигенты, интеллектуалы, художники оказываются неспособными вписаться в современную жизнь, подстроиться под ее новые правила (рынка и потребления), потому чувствуют себя лишними и несостоятельными.

Этот новый аспект столкновения героя-интеллигента с реальной жизнью очень тонко показан в спектакле «Новой драмы».

Илья Ильич, которого мастерски играет Е.Пеккер, показан философом, пытающимся осмыслить суть собственного существования, его образ граничит с образом сумасшедшего, уж слишком необычно звучат его разумные суждения в современном мире. Классическое одеяние Обломова - халат в прочтении театра «новой драмы» очень напоминает одежду для душевнобольных. Мотив болезни поддержан также и образом доктора, который только оттеняет истинную суть Обломова. Образ доктора показан режиссером через комические приемы (доктор скачет на детской лошадке, говорит абсурдные вещи), то есть такими приемами режиссер помогает зрителю понять, что никто иной, как Обломов - и есть самый здравый человек.

Однако мотив болезни можно назвать ведущим мотивом режиссерского прочтения пьесы. Герой словно буквально заболевает от осмысления новых законов современного мира, он физически не может принять их, что очень важно. Ведь как будто сама природа человека отторгает те перевернутые ценности, которые диктует новое время.

«Этот спектакль создан на основе реалистического романа И.А. Гончарова «Обломов». Спор обленившегося помещика с предприимчивым Штольцем - это каскад комических и карикатурно-сатирических эпизодов. Образ Обломова, наполненный большим человеческим и историческим смыслом, к финалу набирает высоту трагического гротеска. Наблюдения прозаика преобразуются в условные художественные метафоры драматургии и режиссуры» [32]

«Пьеса Угарова, написанная по мотивам "Обломова", существует не в XIX веке и не в XXI. Ее герои живут в великом нигде русской литературы. Это неуютная ничья земля, по которой они слоняются, ведя бесконечные разговоры, витая в облаках, строя воздушные замки. Странный человек Обломов, но "не странен кто ж? ". Всем угаровским симулякрам неуютно в жизни, все они, как могут, прячутся от нее. Штольц, как безумный, с головой

уходит в "дела", доктор катается по комнате на деревянной лошадке, Ольга Ильинская поет *Casta diva* и пишет Обломову многостраничные списки книг, которые он должен прочитать. Самый наивный из них, Обломов просто лезет под стол и предупреждает: "Я в домике".[30]

Через эстетику детского восприятия мира, граничащую с эстетикой абсурда театр «Новой драмы» рассказывает историю о современном герое времени-Илье Обломове, который боится этой страшной современной реальности, который помнит истинные ценности, который не готов предать собственные идеалы. Итак, Спектакль «Обломoff», поставленный в театре «Новая драма», является успешным воплощением идей современной драматургии на сцене. Театр не эксплуатирует модные тенденции театра, не стремится эпатировать зрителя, а также ниспровергать классические тексты. Театр «Новой драмы» очень корректно работает с материалом пьесы, актуализируя важные для современного зрителя темы и проблемы.

3.2 Сценическая история пьесы М.Ю.Лермонтова «Маскарад»

«В лермонтоведческой литературе Лермонтову-драматургу уделено совершенно недостаточное внимание. Сценическая история лермонтовской драматургии — область, вообще еще никем не затронутая. Широкое распространение в дореволюционной критике имела легенда о несценичности пьес Лермонтова. Путь Лермонтова-драматурга к зрителю был трудным, мучительным путем, сценической истории «Маскарада» предшествовала долгая цензурная история. Лермонтов буквально воевал с царской цензурой. После трагической гибели поэта борьбу с цензурой продолжали передовые деятели русского театра, в числе которых были Щепкин и Мочалов. Замечательные актеры старейших театров страны — бывшего Александринского и московского Малого театра — ценой больших хлопот и неприятностей первыми осуществили постановку сцен из «Маскарада», когда пьеса находилась еще под цензурным запретом.

Роль Арбенина издавна привлекала к себе внимание крупнейших актеров В 60-е годы прошлого столетия «Маскарад» исполнялся ослепительным созвездием талантов Малого театра. В 60-е и 70-е годы «Маскарад» ставится на крупнейших провинциальных сценах (постановки Писарева в Самаре и Оренбурге, Аграмова — в Одессе и т. д.). В 80-е годы первые частные русские театры (пушкинский театр Бренко, театр Корша) включают «Маскарад» в свой репертуар наряду с пьесами Островского, Гоголя и других классиков русской драматургии.

В 1914 г., в связи со столетней годовщиной со дня рождения Лермонтова, предполагалось возобновление постановок «Маскарада» в Александринском и московском Малом театрах, но директор императорских театров Теляковский заявил на заседании театральной дирекции: «Теперь не до «Маскарадов»!» Императорские театры не возобновили постановку пьесы Лермонтова к юбилею.

В Советском Союзе за последние годы «Маскарад» ставится многими крупными театрами на периферии. Уже один этот сухой перечень фактов позволяет сделать вывод «Маскарад» выдержал испытание временем, вошел в золотой фонд русской классической драматургии, и мы имеем все основания говорить о пьесе Лермонтова не как о юбилейной реликвии, а как о полноценном высокохудожественном произведении.

Ставя «Маскарад» как обличительную пьесу, театры дают верную историческую перспективу: «великосветский» Петербург, столица николаевской России 30-х годов прошлого столетия, век «блестящий, но ничтожный». Театры прекрасно справляются с постановочной трудностью пьесы. Они далеко ушли от балаганных постановок «Маскарада» в дореволюционных «рядовых» театрах, где самое широкое распространение нашла мелодраматическая трактовка пьесы, выдвигавшая на первый план любовную интригу: Арбенин изображался как ревнивый муж, убивший жену за «измену»! Такая трактовка, как и трактовка декадентско-

символистская, затушевывала обличительную направленность пьесы и «обедняла» «Маскарад»: пропадала психологическая сложность и глубина драмы.

Нельзя, однако, не отметить, что некоторые из театров на пути к верной, соответствующей авторскому замыслу, интерпретации пьесы имели и большие ошибки. Режиссеры, запутанные вульгарными социологами, нередко стремились всеми способами «разоблачить» Арбенина. Герою лермонтовской драмы давались такие характеристики: «разорившийся мелкопоместный дворянин», «рыцарь червонного туза», а в дальнейшей расшифровке — картежник, «высокой марки шулер», жулик (?!). При таком «истолковании» пропадала обличительная сила гневных монологов Арбенина, в которых заключен весь пафос лермонтовской драмы, вся пьеса получала неверное звучание. Но вульгарно-социологическая трактовка «Маскарада» Лермонтова не получила широкого распространения.

Театры видят в «Маскараде» не обычную социально-обличительную пьесу, а высокую трагедию. И это правильно. Это вполне соответствует замыслу Лермонтова.

Исключительно богатый опыт многочисленных постановок «Маскарада» на сценах советских периферийных театров требует внимательного, серьезного изучения. Можно без всякого преувеличения сказать, что только в советское время «Маскарад» стал жить настоящей, полнокровной сценической жизнью. Только советский театр по достоинству оценил замечательное произведение великого поэта.

Широчайшее распространение очень трудного в постановочном и исполнительском отношении «Маскарада» по сценам советской периферии, замечательные лермонтовские спектакли свидетельствуют об огромном росте театральной культуры в нашей стране» [8]

Для того чтобы более детально осмыслить эту драму мы обратимся к статье литературоведа Б.Эйхенбаума «Пять редакций «Маскарада»», в которой освещаются два важнейших вопроса: 1) вопроса об истолковании „Маскарада“ (и прежде всего фигуры Арбенина) и 2) вопроса о сценическом тексте „Маскарада“. Путь к освещению этих двух важных вопросов должен быть пройден при помощи анализа разных редакций этой пьесы Лермонтова.

«Существует пять редакций „Маскарада“, из которых дошли до нас четыре.

К сочинению «Маскарада» Лермонтов приступил в конце 1834 или в самом начале 1835 г. От этого периода сохранилась неполная рукопись: текст двухслойный — содержит писарский слой и правку рукой автора. В октябре 1835 г. Лермонтов подает завершённую драму в цензуру. Эта редакция не сохранилась, о ее содержании можно судить по рапорту цензора Ольдекопа. Уже в ранних редакциях «Маскарада» найден сюжет (в основных его обстоятельствах), определен драматургический конфликт, обозначились жанровые особенности. Герой пьесы Евгений Арбенин — «в прошлом игрок, а ныне честный человек», как указано в рапорте Ольдекопа. Интрига строится на случайности (характерный признак мелодрамы): потерянный на маскараде женой Арбенина Ниной браслет случайно попадает в руки баронессы Штраль, и та дарит его князю Звездичу, который показывает этот подарок Арбенину, находящему в нем улику — свидетельство измены жены. Отличие первых редакций от канонической: нет четвертого акта, в котором Арбенин узнает о невиновности отравленной им Нины. В результате дальнейшей работы над пьесой, обусловленной требованиями цензуры (А.Х. Бенкендорф высказал настойчивое пожелание, чтобы драма кончалась «примирением между господином и госпожой Арбениными»), возникает редакция, впоследствии признанная канонической. Завершена в конце 1835 г. Однако и в этом варианте драма была отклонена цензурой по причине «слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена».

В сюжете «Маскарада» можно наблюдать следы прямых и косвенных литературных влияний. Коллизия пьесы, основу которой составляет «драма ревности», восходит к трагедии У.Шекспира «Отелло». Сатирический фон пьесы возник не без влияния комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума». Образ героя-игрока и тема карточной игры получили отражение во многих произведениях современной Лермонтову литературы: «Испытание» А.А.Марлинского, «Игроки» А.А.Шаховского. «Игрок в банк» А.Яковлева, «Семейство Холмских» Д.Н.Бегичева. «Пиковая дама» А.С.Пушкина. Исключительной популярностью в конце 20-х — начале 30-х гг. пользовалась мелодрама В.Дюканжа и М.Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Лермонтов видел постановку пьесы с участием П.С.Мочалова и был потрясен игрой актера-романтика, которому предназначал роль Арбенина.

Б.М.Эйхенбаум, характеризуя жанровую палитру «Маскарада», отмечал сочетание сатирической драмы и мистерии байроновского типа. Мистериальное начало проявляется в образе героя, судьба которого становится ареной противоборства света и тьмы. Бога и дьявола. Объект лермонтовской сатиры — общество, в котором царят ложь и лицемерие, стиль жизни которого поэт воспринимает как сплошной маскарад. Сатирического апогея действие достигает в четвертом акте, в диалогах у гроба Нины: «Напомни мне заехать в магазин / Купить материи на траурное платье. / Хоть нынче нет доходов никаких. / А разоряюсь для родных»; «Покров богат — парчу вы рассмотрели. / У брата моего прошедшею весной / На гробе был точь-в-точь такой» [42:372]

Русский литературовед Ю.А. Лотман говорил: «Маскарад — место действия одной лишь сцены. Именно в ней происходит завязка конфликта. Однако не поэтому драма называется «Маскарад». Образ маскарада представляет собой многомерный художественный символ. Социальный смысл далеко не исчерпывает его содержание. В этом образе присутствует

демоническое начало, традиционное для романтиков, в произведениях которых маскарад был «одним из устойчивых символов бесовства»

«В образе Арбенина прослеживаются характерные черты романтического героя с его одиночеством, разочарованностью, равнодушием к утехам жизни, преждевременной старостью души. Этот образ генетически и типологически связан с такими персонажами, как байроновские Чайльд-Гарольд, Каин и Манфред, как Мельмот Скиталец Метьюрина, Ижорский Кюхельбекера, лермонтовский Демон. Наделенный «гордою душой», Арбенин, повсюду видя зло, «перед ним нигде не преклонился». Как романтический герой, Арбенин ищет полноты бытия. Он «всё перечувствовал, всё понял, все узнал»; любил и ненавидел, «и более всего страдал». Причина страданий героя — пустота обыденной жизни, где можно добыть чины, но славы — не добиться. Это и приводит его в клан игроков, где ему довелось испытать «все сладости порока и злодейства». Мир игроков у Лермонтова резко противопоставлен омертвелому, маскарадному быту. В этом мире преступления и порока жизнь, тем не менее, бьет ключом.

Любовь к Нине преображает Арбенина. Любовь «воскресила для жизни и добра», она открыла герою «мир прекрасный», который искала его неприкаянная душа. Именно поэтому измена возлюбленной переживается Арбениным как вселенская катастрофа. Романтическое переживание любви, отмечал Ю.В.Манн, заключалось в крайнем повышении ее идеального значения. «Любовь становится посредницей бога», — гласит один из фрагментов Новалиса. У романтиков любимая женщина не просто возвеличивается: она обожествляется, олицетворяя собой высшие субстанциональные силы бытия. Оттого измена в любви переживается как разрыв «связи времен», свидетельство несовершенства жизни. С этого момента для героя «преграда рушена между добром и злом». Убивая Нину, Арбенин рассчитывает уничтожить «мировое зло», которое под ангельской

личиною скрывает демона. Однако зло, царящее в мире, и тут оказывается сильнее. Судьба постоянно играет с людьми, вводя их в заблуждение. Возжелавший по карать зло, герой убивает добро.

Последняя редакция «Маскарада», законченная в октябре 1836 г., имеет другое название — «Арбенин». По сути это самостоятельное произведение, в котором появляются совершенно другие сюжетные обстоятельства: исчезает маскарад как место действия и образ-символ; Нина на самом деле изменяет Арбенину, он же не убивает ее, а только разыгрывает сцену мнимого отравления, чтобы вынудить к признанию. Убедившись в измене жены, Арбенин решает навсегда оставить свой дом. Пьеса заканчивается «грибоедовским» финалом: подобно Чацкому, Арбенин отправляется в добровольное изгнание и на вопрос, когда он возвратится, категорично отвечает: «Никогда!..» Столь существенные изменения сюжета и образов обусловлены ощущением, что романтические коллизии и характеры исчерпаны. В «Арбенине» Лермонтов создает бытовую психологическую драму, тяготеющую к эстетике»

Подводя итог, Б. Эйхенбаум говорит о драме: «„Маскарад“ был написан не для того, чтобы придумать (в отличие от прочих мелодрам) такую казнь злодею, при которой у зрителя, рядом с чувством морального удовлетворения („так ему и надо!“) просыпалось бы и некоторое чувство жалости. „Маскарад“ — высокая лирическая трагедия, в которой сострадание должно иметь совсем другую цену»

Главная цель статьи Б. Эйхенбаума было показать театроведам, режиссерам и актерам, что вопрос об интерпретации и постановке „Маскарада“ — сложный и что еще сложнее вопрос о его сценическом тексте. Настоящей „канонической“, авторской редакции, не искаженной никакими посторонними требованиями или пожеланиями, у нас, оказывается, нет. В истории нашей литературы и драматургии XIX века это, конечно,

далеко не единичный случай. „Маскарад“ сложнее других только в том отношении, что текстология тут мало может помочь театру, пока не найдена рукопись трехактной редакции.

Основная цель была показать, что подлинный авторский текст „Маскарада“ — проблема и что его четырехактная редакция противоречит философским и художественным (в данном случае драматургическим) принципам Лермонтова» [42:365]

Пермский камерный театр «Новая драма» в 2014 году показал спектакль «Маскерад. Единственное, что изменил режиссер-постановщик «Новой драмы» Михаил Путин-Шестаков, это название спектакля - с «Маскарада» на «Маскерад». Изначально Лермонтов так и назвал свое произведение.

Вот что об этом говорит режиссер театра Марина Оленёва: «Первое название у Лермонтова было «Маскерад». Было 5 вариантов, из них сохранились три, везде у него название «Маскерад». И в тексте, если внимательно читать, нет слова «маскарад». Мы решили, что мы вернем первое название»

Название пьесы символично: вся жизнь действующих лиц предстает перед нами как пестрый, стремительный, полный интриг и обманов, скрытых пороков и преступлений, внешне изысканный и блестящий, но пустой и утомительный маскарад. Только надев маски на лица, её герои осмеливаются обнажить свои тайные мысли и чувства и, хотя бы на время, стать самими собой. «Под маской, – говорит Арбенин, – все чины равны, у маски ни души ни званья нет... И если маскою черты утаены, то маску с чувств снимают смело»[19]. Настоящий, подлинный маскарад наступает у них после того, как с лиц сброшены маски. Лицемерие, притворство, зависть, клевета, интриги – таковы черты «нормального» состояния, в котором эти люди находятся в действительной жизни. И название драмы «Маскерад» - это не просто устаревшее слово, это некая

постмодернистская игра слов. В этом слове заключен смысл того, что главный герой Арбенин «маске – рад», то есть рад скрыться под маской и играть определенную роль.

Вот что об этом пишет журнал «Культура»: «Название спектакля «Маскерад» — это не ошибка, не опечатка. Именно так изначально автор назвал свою пьесу «Маскарад», и каждый внимательный читатель может заметить, что в самом произведении все герои говорят именно «маскерад». Это необычное название постановки подчёркивает тот факт, что спектакль поставлен не по всем известному тексту, который преподаётся в школе, а по самому первому варианту пьесы, дошедшему до нас. От хрестоматийной версии он отличается концовкой, которую Лермонтов вынужден был заменить по настоянию государственной цензуры. Цензоры потребовали, чтобы совершивший преступление главный герой был наказан. Именно поэтому, словно «*deus ex machina*», в «Маскараде» после отравления Нины, жены Арбенина, появлялся некто Неизвестный, который и выводил преступника на чистую воду, тем самым отомстив за старинную обиду. Финал первого варианта, который и воплотила на сцене «Новая драма», более логичен в драматургическом отношении» [8]

3.3 Постановка спектакля «Маскерад» - новый взгляд на драму Лермонтова

В «Новой драме» обратились пусть не к золотой, но всё же приемлемой середине между двумя этими подходами — оригинальные режиссёрские решения подчеркиваются интереснейшим и остроумным оформлением спектакля, которое художник Любовь Мелехина сделала в стиле картин сюрреалиста Рене Магритта. Он современник Пикассо и Дали. Самая его известная картина — «Дитя человеческое», — та самая, где у мужчины в пальто и котелке вместо лица яблоко. Казалось бы, Лермонтов — поэт века девятнадцатого, но его произведения понятны всем.

Магритт — из века двадцатого, и его парадоксальные картины не всем ясны. И как же им сойтись сейчас, в веке двадцать первом? Удивительно, но странный стиль бельгийского сюрреалиста как раз примирил текст русского классика с современностью и вывел его в некое метапространство, не привязанное в определённом времени. Артистов так увлёк стиль картин Рене Магритта, что они буквально оживили их, представляя перед началом спектакля перформанс «Игра. В Магритта», где герои картин молча играли в карты, но закончилась эта игра смертью одного из героев.

Цепляющий внимание и легко запоминающийся образ мужчины в деловой одежде — черном пальто на рубашке с галстуком, и со шляпой-котелком на голове. Парадоксальный объект — зеленое яблоко загоразживает лицо человека. Чаще всего картину интерпретируют как символический образ современного мужчины — бизнесмена, который все же остается потомком первого человека — Адама, и потому подвержен соблазнам и греховным действиям; они подобно яблоку познания перекрывают взгляд на мир существующих видимых и невидимых вещей. Однако Магритт, скорее всего, желал бы предоставить право интерпретировать его полотно каждому из нас в отдельности. Ведь так и есть: каждый смотрящий на «Сына человеческого» раскрывает свое видение жизни, личную философию.

Труды Магритта не просто яркие красивые постеры, вдобавок они несут в себе философскую загадку. Показать существование скрытого смысла, потаенной сути явлений в мире — вот задача сюрреалиста Рене.

«Сын человеческий» — это потерявший индивидуальность незнакомец, который всматривается в то, что скрыто от глаз. Фон — стена, море и небо в облаках — ничто не отвлекает его внимания» [17]

Арбенин словно человек, подобный Адаму. Его лицо скрывает яблоко и потому он подвержен соблазнам, не видит очевидных вещей, обманываться рад. Арбенин рад скрываться под этим яблоком, ведь только так никто не увидит его подлинного лица.

Во многом сюжет перформанса перекликается с сутью «Маскерада» — игрой со смертельным исходом. При входе в небольшой зал «Новой драмы» перед зрителями сразу предстаёт зелёное сукно, которым покрыта сцена — она таким образом становится столом для азартной игры. Из сукна буквально вырастает небольшой полноценный стол, на котором во время спектакля герои играют в карты и бильярд. И — судьбами друг друга. Все персонажи так или иначе играют друг с другом: баронесса Штраль — с князем Звездичем, соблазняя его на маскераде, князь не прочь поучаствовать в этой игре; Арбенин — от природы игрок, под конец пьесы совершает партию, в ходе которой гибнут люди; Шприх и Казарин — тоже любители так или иначе поиграть с людьми, и они затаскивают в свою игру Арбенина. Всё их общение — это тоже игра словами, где каждая фраза — ход. Эту концепцию игры-общения вывели современные учёные, исследующие постмодернизм. Многие произведения постмодернизма построены на таком общении: яркий пример — пьесы Мартина МакДонаха. Тем удивительнее, что этот современный принцип органично вошел в стихотворную пьесу Лермонтова.

Не играет словами и людьми только жена Арбенина Нина. Она единственный светлый и чистый человек во всей этой истории, она никому не делает плохого. Это подчёркнуто даже её воздушной одеждой: все герои спектакля, кроме Нины, носят черный цвет. Но тем трагичнее её участь. Жизнь как непрекращающаяся азартная игра, где люди-игроки порой идут ва-банк, ставя свою и чужую судьбу на кон, и порой проигрывают — вот основная идея спектакля «Маскерад».

Естественно, что к артистам в нем — особый спрос. Мало того, что это Великая Классика, так ещё и весь текст стихотворный. К тому же артистам надо изображать постоянную живую, азартную игру между собой — стоит признать, они с этим справляются. Так князь Звездич, сыгранный Сергеем Толстикovým, — это молодой пылкий дворянин, любящий заигрывать

с дамами и бравировать своей отвагой и честью, но в конце совершенно раздавленный проигранной судьбой. Баронессу Штраль актриса Елизавета Тарасова показывает сначала этаким «*femme fatale*», разрушительницей сердец и судеб, но в итоге она тоже проиграла. Главная героиня Нина в исполнении Екатерины Елисейевой получилась доброй и чистой, искренне любящей девушкой. Правда, ещё и немного простоватой. Главного героя в разных составах играют два очень разных актёра: Евгений Пеккер и Дмитрий Огородников. Первый старше и опытнее своего коллеги, и Арбенин у него выходит такой же — опытный, мудрый, спокойный, даже немного усталый. Но его спокойствие — это довлатовское «спокойствие противотанковой мины», способной взорваться в любой момент. [31] И такой взрыв в итоге происходит. У Дмитрия Огородникова, наоборот, Арбенин выглядит жёстким, энергичным и немного циничным молодым хищником, затаившимся до поры и временно подавляющим тёмную силу в душе.

В конце «Маскерада» Арбенин остаётся один на один со своей совестью. В отличие от хрестоматийного текста, он здесь оказывается сам себе судьёй, попадая в собственный, персональный ад, осознав то, что он мог ошибиться, запутаться в своей роковой партии и в итоге безнадежно проиграть её. Эта финальная сцена сделана очень ярко и по идее должна привести к катарсису. Однако чувствуется, что этот финал не тот, который ограничен автором и множеством режиссёров за многие годы. В нём видится какая-то недоделанность, он не смотрится как сильная точка

Из всего выше сказанного можно сделать вывод: Б. М. Эйхенбаум показал, что «Маскарад» — социально-философская драма, в которой получили свое развитие философские взгляды Шиллера и Шеллинга об антиномии добра и зла. «Маскарад» М. Лермонтова в камерном театре «Новая драма» только начинает жить и будет совершенствоваться. Он погружает зрителей в мир сложных человеческих отношений и ценностей русской культуры. На наш взгляд главному режиссеру спектакля удалось

показать то, что современность не существует без классики и классика всегда актуальна и современна. Театр придаёт классике свежее звучание. Для того, чтобы зритель увидел на сцене своего современника, с чувствами и надеждами, болью и радостью этого времени.

3.4 Пьеса О.и В. Пресняковых «Пленные духи» на сцене «Новой драмы»

Братья Пресняковы – своеобразный псевдоним Олега и Владимира Пресняковых. Как драматурги и постановщики собственных пьес Братья начали с создания в родном Университете Екатеринбурга в 1998 году Театра имени Кристины Орбакайте, просуществовавшего 8 лет. Затем покорили Москву, а впоследствии и весь мир. Произошло это во многом благодаря пьесе «Изображая жертву», мировая премьера которой состоялась на Эдинбургском международном фестивале в постановке лондонского театра «Ройял Корт» в 2003 году. Сегодня из российских драматургов Пресняковы – самые востребованные зарубежным театром. Их произведения переведены на десятки языков. Лондонские агенты Братьев утверждают, что каждый день в мире играет хотя бы одна пьеса из их пьес.

Старший Олег – специалист в области русской литературы рубежа XIX–XX веков, кандидат филологических наук, защитивший диссертацию по проблемам художественного стиля Андрея Белого. Владимир по образованию также филолог. Так что пьеса, посвященная русскому Серебряному веку, просто обязана была появиться в их послужном списке. Но Пресняковы-драматурги – совсем не кабинетные ученые, педантично вгрызающиеся в исторические фолианты, методично накапливающие фактические сведения для своих историй. Окунувшись в эпоху столетней давности, шутники и острословы, Олег и Владимир написали провокационную, со многими вольностями, ироничную пьесу. Предложили некий исторический анекдот, апокрифическую версию первой встречи двух гениев русского Серебряного века. В первых строках пьесы они названы

Юношей и Мужчиной, затем по именам – Саша и Андрей. Ну а поскольку Мужчина приезжает к Юноше, чтобы удостовериться в реальном, «во всей своей наготе», существовании прототипа Прекрасной дамы, фамилии сих мужей называть, в общем-то и не обязательно. Они очевидны. Однако в пьесе поиск прототипа – скорее предлог для встречи двух поэтов. Прототип нужно кинуть как кость публике, мыслящей реально. Главное другое – встретились два близкие по духу человека, до смешного не приспособленные к обыденному существованию по житейским законам здравого смысла. Судьбой и талантом им уготовано жить в иных – воображаемых мирах. И оказывается как это трудно, какая мука оставаться верным своему призванию, нести на себе крест инаковости. [24:76]

Под занавес театрального сезона в 2013 году в камерном театре «Новая Драма» состоялся премьерный показ спектакля по пьесе братьев Пресняковых «Пленные души». Г.Наговицин в своей статье «В Пермской «Новой драме» русскую классику смешали с театром абсурда» о театральной постановке пишет: «Для Перми это третья постановка произведения братьев. Герои пьесы сплошь исторические персонажи: молодой поэт Саша Блок, его маменька, посланник символистов Андрей Белый, химик Дмитрий Иванович Менделеев и его дочь Любовь Дмитриевна. И эти исторические герои общаются типичными для Пресняковых фантазмагорическими диалогами и совершают по-пресняковски сумасшедшие поступки. Через абсурд раскрывается сложность творчества писателя, истинное величие русской литературы и даже великое чувство любви. Ведь безумие и абсурд у Пресняковых - это всегда выражение какой-то внутренней свободы.

Именно в этом безумии заключается сложность «Пленных духов» для постановщика. Ведь очень часто герои пьесы общаются не фразами, а развёрнутыми лирическими отступлениями! Каждый герой несёт какую-то свою околесицу. При этом их общение идёт своим чередом, и герои

прекрасно понимают друг друга. Для режиссёра это очень сложная задача, сделать так, что бы на сцене такие странные разговоры выглядели естественно. Режиссёр-постановщик «Пленных духов» Михаил Путин-Шестаков, блестяще совладал с безумием текста Пресняковых. Ему этого безумия даже не хватило, поэтому в постановке использованы несколько рассказов Даниила Хармса. Они дают ещё большую связь всего действия с русской литературой. И как будто этого мало, режиссёр ещё одел часть артистов в костюмы начала XX века, а часть в современные, при этом добавил в действие реквизит, который ну никак не связан с началом прошлого века.

В итоге, должно показаться, что всё действие на сцене - это сплошной праздник абсурда и бессвязного бреда. И да, и нет. Режиссёру и актёрам удалось показать всё так, что сумасшедший текст Пресняковых выглядит очень понятно и легко. Зритель может беспрепятственно увидеть муки творчества молодого поэта, зарождение чувства между Александром Блоком и Любовью Менделеевой, а также особенности Великой Русской Литературы. Абсурд и гротеск полностью приковывают внимание зрителя и даже заставляют увидеть в нём некую логику. Все это смотрится очень ярко, живо и естественно»[30]

Юлия Баталина, редактор отдела культуры ИД «Компаньон», в статье «Наши все» — тоже люди» пишет: «Современный театр знает множество примеров, когда классические пьесы, будь то Шекспир или Александр Островский, ставятся в современном антураже. А здесь как бы наоборот: абсолютно современная по эстетике и языку пьеса погружается в начало XX века. Этот приём производит весьма интересный эффект. С одной стороны, «великие» немедленно лишаются пьедестала, превращаясь в персонажей комедии (а это комедия, и смешная!), с другой стороны — они просто-напросто становятся людьми. И правдивая независимо от времени действия.

Понятно, что речь идёт не о классиках, а о людях. «Новодрамовцы» играют их с симпатией, одновременно акцентируя их странности и слабости и предлагая их простить и по-доброму улыбнуться. А заодно по-доброму же отнестись к современникам, даже тем, которые что-то бормочут себе под нос, или напевают, или ведут непонятные опыты... А вдруг это будущий Блок или Менделеев? Да и не важно, кто это будущий. Главное, чтобы все были счастливы.

Для актёров, играющих столь необычный спектакль, очень важно не впасть в крайности, в нужных пропорциях совместить крупную эксцентрику, психологическую достоверность и мелодраматизм (его должно быть совсем чуть-чуть). Вопрос тонкий: малейшая оплошность — и провал. Но зато зрители и любят театр Марины Оленёвой, что здесь эту меру отлично знают»[30]

Выбор для постановки пьесу «Пленные духи» тоже многое может сказать о художественной концепции театра: в одном сезоне они обращаются к материалу классического наследия русской литературы (Блок, Гончаров, Достоевский, Лермонтов..). Обращение к классике происходит у театра «Новой драмы» на разных уровнях, однако становится понятным подход художественного руководителя и режиссеров к классике: они пытаются

рассказать, что она чрезвычайно современна, так как возможность интерпретации этих текстов бесконечны. Каждое поколение будет прочитывать классические тексты, и обнаруживать для себя важные проблемы и их разрешение.

Интерпретация пьесы «Пленные духи» в театре «Новой драмы» получилась тонкой, современной и комедийной. Не смотря на то, что антураж спектакля погружает зрителя в атмосферу серебряного века, пьеса выглядит чрезвычайно современно. Историю любви Любови Дмитриевны Менделеевой, Александра Блока и Андрея Белого рассказана режиссером на языке постмодернизма.

Имена реальных прототипов не называются напрямую, но угадываются зрителями. Для посвященного зрителя становится интересной игра режиссера, который смог механизм рождения мифа: как из реальной истории творится литературный миф. В этом смысле это очень важный спектакль для понимания концепции театра: ведь коллектив берется не просто за современную драму, изображающую острые социальные проблемы, но такую пьесу, в которой поднимаются вопросы литературы. Пьеса «Пленные духи»_ о литературном мифе, о законах литературы, то есть о законах искусства вообще. Именно об этом - о законах искусства, об их отражении в жизни ставит спектакль М. Путин-Шестаков, увидевший в состоянии рубежа веков XIX и XX очень много схожего с нынешним пограничным временем - начала XXI века. Такой спектакль будет интересен и неискушенному современному зрителю, который откроет для себя тайну рождения литературного мифа, и возможно, поймет, как устроен символизм, модернизм и постмодернизм.

Для «новодрамовцев» также важным является разговор о сопряжении жизни и искусства. Поэтому им удалось сделать из пьесы «Пленные духи» своеобразный практикум по современному искусству: сюжет поиска прототипа «Прекрасной Дамы», явленной в стихах Александра Блока, доводится до комизма, обнажая несостоятельность такого подхода к

искусству. Реальность порой причудливым образом преломляется в литературном произведении, порой оказывается совсем неузнаваемой, потому что искусство не должно полностью отражать реальность. Искусство является способом познания мира, способом познания себя, прежде всего.

Так через символы выражает собственные чувства поэт Александр Блок, а символ не обязательно должен иметь реальный прототип. Так символично и заканчивается спектакль – погружением в творчество Марка Шагала, художника – модерниста. Финальной точкой спектакля становится демонстрация картины Марка Шагала – «Прогулка», где героиня парит в небесах, держа за руку своего возлюбленного, который пока еще стоит на земле. Это очень удачная визуализация авторской концепции спектакля, точное попадание в суть понимания природы символизма.

Таким образом, можно сделать вывод, что постановка спектакля «Пленные души» является своеобразным новым этапом развития театра «Новая драма», так как выбор такого сценического материала говорит о потребности театра разобраться уже не только в проблематике современного искусства, но в самой его природе, в языке, в механизмах трансляции смыслов. В этом смысле театр «Новой драмы» оказывается одним из первых, кто берется осмыслять природу современного искусства, в этом видится их большая заслуга.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литература рубежной эпохи всегда тяжело переживает разрыв с уходящим веком и пытается утвердиться в веке новом. Одной из первых осмыслить последствия смены эпох и понять новую социальную реальность стремится драматургия. М.Н. Липовецкий отмечает, что «драматургия становится главным действующим лицом в литературе именно тогда, когда после бурных передраг, революций, потрясений и сдвигов происходит стабилизация (застой, депрессия)...»

В этом свете одним из важных вопросов является вопрос о литературной традиции, источниках современной драмы. В «застойное» время многие авторы в поисках ответов на вопросы нередко оглядываются назад, обращаясь к классической литературе, которая становится предметом художественного осмысления и способом художественного высказывания. Практика современного прочтения классики, «сценического перечитывания», инсценировок и создания произведений «по мотивам», на сегодняшний день как никогда актуальна.

В нашей работе мы рассмотрели яркое явление современного искусства города Перми – театр «Новой драмы», который специализируется на современной драматургии, а также на новом прочтении классических текстов. Мы ставили перед собой цель: определить эстетические установки, художественный метод, в котором работает театр «Новой драмы», выявить специфические приемы работы с современным материалом. Для анализа мы выбрали наиболее репрезентативные, на наш взгляд, постановки театра, отражающие разные направления работы с современным текстами, а также с классическими источниками: спектакли по пьесам М.Угарова «Обломoff», «Пленные души» по пьесе братьев Пресняковых и спектакль «Маскерад» по первоначальной версии пьесы М.Ю.Лермонтова.

Как показало наше исследование, эти спектакли отражают три разных направления, которые составляют специфику концепции театра.

Пьеса М.Угарова «Обломoff», поставленная в 2003 году, стала очень точным попаданием в актуальные тенденции современного литературного процесса. В начале нулевых годов современная литература, драматургия в том числе, активно переписывала классику, это явление критики обозначили как время римейков. Однако для пермского театра «Новой драмы» не модные тенденции становятся критерием отбора материала. Для «новодрамовцев» важно, чтобы пьеса отражала важные проблемы времени, содержала в себе актуальный посыл для современного молодого зрителя. Ведь театр позиционирует себя как молодежный, то есть ориентируется, прежде всего, на новое поколение зрителей. Именно этот критерий – ориентир на молодежь диктует свои правила: выбор текстов должен быть актуальным, язык драматургии должен быть понятен современным подросткам, литературная основа спектакля должна пробуждать искренние эмоции и оставлять отклик в душах молодого поколения.

Как показывает наш анализ, именно эти критерии берутся за основу творческим коллективом театра при выборе пьес для постановки.

Так программный текст И.Гончарова «Обломов», знакомый всем школьникам из обязательной программы, зазвучал остро и современно в постановке театра «Новой драмы». Не исказив авторской концепции – размышлении о типах русских характеров, режиссеру М.А.Оленевой удалось показать современному зрителю трогательную, даже драматичную историю о героях сегодняшнего дня, возможно, о них самих.

Еще одним направлением работы театра можно назвать новое прочтение классического текста. В репертуаре театра есть несколько спектаклей, поставленных по классическим произведениям А.П.Чехова, Н.Островского, Ф.М.Достоевского, задача которых вскрыть новый потенциал текста, показать его актуальные смыслы. Так одной из последних постановок классики является спектакль по пьесе М.Лермонтова «Маскерад» (2015).

Как показало наше исследование, отношения режиссеров с классикой складываются не в форме прямого наследования традиции или её отрицания, а в форме диалога, который предполагает стремление режиссера к осмыслению культурных корней и созданию на основе традиции собственного высказывания. Так на примере пьесы «Маскарад» М.Ю.Лермонтова обнажается подход творческого коллектива театра к работе с классическим текстом. Театр поставил перед собой задачу открыть для зрителя настоящий текст М.Ю.Лермонтова, то есть поставить неканоничекый «Маскарад». Перед постановкой труппа предпринимает серьезную работу с литературоведческими источниками, за основу берется исследование Б.Эйхенбаума об истории создания пьесы «Маскарад», где литературовед доказывает, что официально признанный текст пьесы, неоднократно поставленный в театрах, не отражает авторской концепции, скорее наоборот, противоречит ей. Б.Эйхенбаум доказывает, что в первоначальной авторской редакции пьесы нет всем известной финальной части, где герой осознает свое деяние и раскаивается в содеянном. Эта часть была дописана по цензурным соображениям, и сам автор был не согласен с такой трактовкой финала.

Б.Эйхенбаум в своей статье показывает, что подлинный авторский текст „Маскарада“ — проблема и что его четырехактная редакция противоречит философским и художественным (в данном случае драматургическим) принципам Лермонтова. Подводя итог, Б. Эйхенбаум говорит о драме: «„Маскарад“ был написан не для того, чтобы придумать (в отличие от прочих мелодрам) такую казнь злодею, при которой у зрителя, рядом с чувством морального удовлетворения („так ему и надо!“) просыпалось бы и некоторое чувство жалости. „Маскарад“ — высокая лирическая трагедия, в которой сострадание должно иметь совсем другую цену».

Поэтому обращение к авторскому варианту пьесы, к ее первоначальному названию - представляется очень важным и необходимым событием для осмысления принципов классической драмы М.Ю.Лермонтова. В этом

случае театр «Новой драмы» выступают не как интерпретаторы классического текста, но как исследователи, открывающие зрителям истинный язык классического текста.

Помимо современных интерпретаций классики, ремейков и постановок актуальных современных текстов, еще одним направлением художественных поисков театра «Новой драмы» становится осмысление языка современного искусства. Так на примере постановки пьесы братьев Персняковых «Пленные духи», можно говорить о сверхзадаче, которую реализовал режиссер-постановщик М.Путин-Шестаков. Помимо задачи воспроизведения литературного мифа, режиссеру удается рассказать зрителю об основных принципах искусства модерна и постмодерна.

Итак, наши наблюдения над спецификой эстетических установок и художественного метода пермского камерного театра «Новая драма» позволяют нам сделать вывод о том, что пермский театр отвечает всем параметрам современного театра, чутко реагирует на перемены в современном литературном процессе, отражает актуальные тенденции современного искусства, полностью отвечает запросам современного зрителя.

Неординарные авторские приемы в трансляции классических текстов обеспечивают театру неизменный успех, как у молодого, так и у искушенного, зрелого зрителя. Анализ показывает, что для режиссеров театра «Новой драмы» важен не столько сам процесс переосмысления классического текста как такового, но творческое, авторское наблюдение над способами его трансляции, поиск нового актуального драматургического языка.

Кроме того, репертуар театра, включение в него достаточно сложных для постановки и осмысления пьес, говорит о непрекращающемся развитии

творческого коллектива, о его росте и движении, что необходимо для современного театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аннинский Л. Слоистые облака. //Театр. 1993. №7. С. 20 – 25 .
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. Баталина Ю. «Наши все» — тоже люди. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newsko.ru/articles/culture/theatre/19/11/2013/nashi-vse-tozhe-lyudi.html> (дата обращения: 03.03.2016).
4. Богатов М. Ситуация современной литературы? // Интернет-сайт rodichenkov.ru. Режим доступа: http://www.rodichenkov.ru/critic/modern_literature (дата обращения: 02.11.2015).
5. Виктор Сиротин. Лермонтов в искусстве его времени. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lermontov.info/kritika/sirafim.shtml>. (дата обращения: 12.03.2016).
6. Все будет хорошо. Пьесы молодых уральских драматургов.
7. Бржозовская Н. Репертуарная политика и «новая драма». // Современная драматургия. 1991. №2. С. 191 – 195.
8. Бурьян К. «Маскерад»- новый взгляд на драму Лермонтова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://t7-inform.ru/s/videonews/20141202153948> (дата обращения: 17.12.2015).
9. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Учебное пособие. М., 2006. 280 с.
10. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2006. 362 с. 12
11. Гурина А. «В Перми поставлен еще один спектакль по пьесе МакДонаха» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://perm.rfn.ru/rnews.html?id=16100> (дата обращения: 03.02.2016).
12. Давыдова М.Ю. Конец театральной эпохи. М., 2005. 384 с.
13. Даниленко Ю.Ю. Реминисценции классики в современном тексте (на материале повести «Метель» Владимира Сорокина) // Филологический класс.

2012. №2 С. 113 – 116.20

14. Забалуев В., Зензинов, Л. Между медитацией и «ноу-хау». // Современная драматургия. 2003. №4. С 50 – 70. 15

15. Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой. // Октябрь. 2004. №7. С. 100 – 119.16

16. Золотоносов М. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры. // Московские новости. 2002. 27 августа.17

17. Карантин И. «Сын человеческий» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.netlore.ru/the_son_of_the_man (дата обращения: 08.04.2016).

18. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. 2-е изд., доп. М.: Русский язык. 2000. 381 с.

19. Куличкина Г. «В Пермском камерном театре «Новая драма» показали убийственную любовь» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://permnew.ru/news?post_id=16300 (дата обращения: 03.02.2016).

20. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. 288 с.

21. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. М., 2003. 210 с.

22. Липовецкий М. Баймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.25

23. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов». М.: Новое литературное обозрение. 2008. 848 с. 26

24. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых. // НЛЮ. №74. 2005. 27

25. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург, 1997. 317 с. 28

26. Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия //

Лермонтов М.Ю. Маскарад: Сб. ст. – М.; Л.: Изд-во ВТО, 1978.

27. Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования / Ю.М. Лотман. – СПб., 1997. – С. 627-630– 258.

28. Руднев П. Страшное и сентиментальное. // Новый мир. 2003, №3. С. 182 – 185.

29. Соколянский А. О свежей крови. //Профиль. 2003. №43. С. 40 – 42.

30. Наговицын Г. «В Пермской «Новой драме» русскую классику смешали с театром абсурда» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://permnew.ru/news?post_id=13341 (дата обращения: 22.03.2016).

31. Ноговицин Г. «Маскерад» М. Лермонтова на сцене Пермского камерного театра «Новая драма» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://zvezda.perm.ru/newspaper/?pub=14938> (дата обращения: 27.01.2016).

32. Оленева М. «Наши спектакли не обманывают» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.echoperm.ru/interview/299/135019/> (дата обращения: 15.12.2015).

33. Рыбальченко Т. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_rybalchenko.pdf.

34. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И.Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение. 1974. 509 с.

35. Руднев П. «Особенности драматургии Макдонаха» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://postnauka.ru/faq/45439> (дата обращения: 03.03.2016).

36. Сафуанов И. «Новая драма»: что нового? // Современная драматургия. — 2009. — № 1. — С. 184.

37. Соколянский А. О свежей крови. //Профиль. 2003. №43. С. 40

38. Таиров А. «Камерный театр Таирова» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1513578> (дата обращения: 17.03.2016).

39. Тух Б. Первая десятка современной рус. лит. : Сб. очерков / Б. Тух. – М.: Просвещение. 1984. 259 с.
40. Угаров М. Красота погубит мир. // Искусство кино. 2004. №2. С. 20
41. Хализев, В.Е. Драма как род литературы. (Поэтика, генезис, функционирование) / В.Е.Хализев. -М, 1986. – С. 44
42. Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове / АН СССР. Институт русской литературы; – М. –Л., Изд-во АН СССР, 1961. – 372 с.
43. Эко У. Инновация и повторение // Философия постмодернизма. – Минск: Красико-принт, 1996.
- 44 . Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. 1992. № 3. С. 10 – 14.