

УДК 3.09 – 821.161.12
DOI 10.17223/18137083/73/9

**Гоголевский текст в пьесах Н. Коляды
(на материале поэмы «Мертвые души» и комедии «Ревизор»)**

В. Ю. Баль

*Томский государственный университет
Томск, Россия*

Аннотация

Рассматриваются драматургические ремейки Н. Коляды, созданные на материале гоголевских произведений – поэмы «Мертвые души» и комедии «Ревизор». Выявляется рецептивная модель «гоголевского текста» в творчестве Н. Коляды с опорой как на текстовый драматургический материал, так и на театральные постановки. Обе постановки в творческой интерпретации Коляды связаны с актуализацией сюжета Страшного суда, в его оппозициях – суда и возмездия, греха и покаяния. Подобный подход не уводит современного драматурга от литературного первоисточника, несмотря на введение в инсценировки элементов фарсового балагана, а, наоборот, позволяет более рельефно обозначить экзистенциальную и национальную проблематику гоголевских произведений.

Ключевые слова

Н. Коляда, Н. В. Гоголь, «Мертвые души», «Ревизор», ремейк

Для цитирования

Баль В. Ю. Гоголевский текст в пьесах Н. Коляды (на материале поэмы «Мертвые души» и комедии «Ревизор») // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 133–147. DOI 10.17223/18137083/73/9

**“Gogol’s text” in the plays by N. Kolyada
(the poem “Dead souls” and the comedy “The Inspector”)**

V. Yu. Bal

*Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation*

Abstract

The paper discusses the theatrical remakes of Gogol’s works: the comedy “The Inspector” and the poem “Dead Souls.” Considering the creative interpretation of N. Kolyada, both performances are related to the actualization of the Last Judgment themes – judgment and retribution, sin and repentance. Such an approach allows for a more vivid description of existential and national problems in performances N. Kolyada. It is concluded that N. Kolyada differently adapts Gogol’s works for his performances. In the case of “The Inspector,” Kolyada uses the elements of theatrical language (attributes of the stage space, costumes, mu-

© В. Ю. Баль, 2020

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2020. № 4
Siberian Journal of Philology, 2020, no. 4

sic) to mainstream opposition “purity – dirt” and “righteousness – sin,” the oppositions that allow identifying the situation of the imaginary and real Inspector. When being staged, the poem “Dead Souls” changes its nature of the genre with the dramatization – the epic beginning is transformed under the influence of medieval drama traditions. In the performance, the plot of the Last Judgment changes the character system: Korobochka and Chichikov, first of all. The sentimental finale of the Last Judgment reveals in Korobochka the ability to love and becomes the key to the revitalization of her soul. The metonymic correlation of Korobochka with the entire Russian people determines the transformation of the image of Chichikov. Kolyada highlights in Chichikov not entrepreneurial obsequiousness, but a sense of contempt for the Russian people: he calls it “dubinogolovy.” An ontological issue related to the manipulation between life and death is removed from the semantic field of his image, but social and moral issues remain.

Keywords

N. Gogol, N. Kolyada, “Dead souls”, “The Inspector”, remake

For citation

Bal V. Yu. “Gogol’s text” in the plays by N. Kolyada (the poem “Dead souls” and the comedy “The Inspector”). *Siberian Journal of Philology*, 2020, no. 4, p. 133–147. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/73/9

Судьба русской классики в современном театральном пространстве – это вопрос, обладающий бесспорной актуальностью. Актуализация классических произведений в форме ремейка – очевидная тенденция современной русской драматургии рубежа XX–XXI вв. [Любимцева, 2016; Нефагина, 1996; Смирнов, 2004]. Одним из оригинальных современных драматургов, который апеллирует к творческому наследию классики, является Н. Коляда [Марон, 2016, с. 141–184; Щербакова, 2013, с. 31–51]. По отношению к классическим произведениям Коляда использует творческий метод, который связан с «вживанием» в известные широкой публике сюжеты мировой литературы путем «встраивания» в них героев из современной российской повседневности [Щербакова, 2013, с. 32]. Используя терминологию Е. Г. Таразевич [2005], Коляда тяготеет к «ремейку-мотиву» и «ремейку-адаптации», которые позволяют ему создавать личное высказывание о вечных вопросах человеческого бытия в ситуации диалога с классиком.

Коляда часто вовлекает произведения Н. В. Гоголя в поле своих театральных экспериментов. В гоголеведении уже обозначена проблема творческого диалога между Гоголем и Колядой [Канарская, 2019; Лазарева, 2013; Марон, 2016; Журчева, 2013; Ципуштанова, 2012]. Авторы работ остановились не только на технической стороне рецептивной модели, перечисляя применяемые Колядой приемы классика, но и проанализировали смысловой эффект используемых прецедентных текстов. Исследователями была обозначена близость художественного мышления Коляды творческой манере Гоголя – совмещение комического и трагического, гротескно-натуралистического и экзистенциально-метафизического.

В то же время нет отдельных работ о рецептивном механизме комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души» в творчестве Коляды¹. Исследовательский интерес представляют принципы сценического воплощения гоголевских текстов в ре-

¹ Интерпретации современных постановок «Ревизора» и «Мертвых душ» представлены в ряде работ, которые являют односторонний взгляд на эту проблему. Почти все современные режиссеры упрекаются в разрыве с национальной культурной традицией [Ким, 1999; Молчанова, 2016; Пращерук, 2016; Клягина, 2016; Ткач, 2016].

жиссерской обработке Коляды. Театральные постановки позволяют проследить, с одной стороны, механизмы творческого диалога современного автора с классиком, с другой стороны, принципы сценического воплощения классических произведений для современного зрителя.

Коляда не ограничивается в своих театральных постановках уровнем подстраивания под вкусы обывательской публики, несмотря на то, что известна его растиражированная творческая формула «Чтобы было понятно Маше с Уралмаша». Китчевое начало в постановках Коляды – это манипулятивный эффект, который позволяет запустить зрительский механизм критической рефлексии по отношению к классическому произведению². В постановках Коляды разговор о классике – это разговор о современности. В густой «оболочке» фарсового балагана постановок озвучиваются вечные бытийные вопросы, которые неизбежно прорываются на фоне любого социально-исторического ландшафта.

Премьеры обоих спектаклей состоялись в Коляда-театре (Екатеринбург): «Ревизор» в 2005 г., «Мертвые души» в 2013 г. Между этими постановками есть преемственность – логика драматургического действия в обоих связана с темами греха, возмездия и покаяния.

В инсценировках Коляда использует уже отработанный набор приемов, которые присутствуют во всех его спектаклях. В силу этой причины техническая сторона гоголевских постановок для нас не представляет исследовательского интереса, тем более что она уже описана в целом ряде работ [Щербакова, 2013; Старова, 2015]. Наш исследовательский фокус связан со смысловым эффектом, достигаемым средствами художественной выразительности театрального языка Коляды.

В обоих постановках Коляда отказывается от эстетической стилизации нраво-описательных картин национальной жизни. Режиссер использует емкие и неожиданные метафоры при изображении национального быта, цель которых не быть реалистически достоверными, а явить «шоковые» средства художественной выразительности.

Центральное место в постановке «Ревизора» принадлежит *земле*, введенной по принципу поп-арта в постановочную палитру³. С одной стороны, первый эффект, который создается введением «живого» материала в постановку, – это разрушение условности искусства и реализация гоголевской метафоры «Ревизора» как зеркала. Зеркала достаточно неприятного, смотреть в которое не очень хочется. Это разрушение четвертой стены сразу обозначает, что «Ревизор» – это комедия не только о прошлом России, но и настоящем.

С другой стороны, архетипический *образ земли* стал формой выражения нового содержания в творческой системе Гоголя [Иваницкий, 2000, с. 3]. Коляда, вводя земляную метафорику в постановку, идет не в разрез с гоголевским художественным мышлением, а, наоборот, вслед за ним⁴. Для Коляды важны не сказочно-

² Н. Г. Щербакова [2013] отмечает, что именно через китч в сценическом языке Коляды осуществляется связь между классическим искусством и зрителем – потребителем массовой культуры.

³ Использование натуральных материалов часто встречается в постановках Коляды. Например, в постановке «Корабль дураков» присутствует вода, в «Борисе Годунове» – плахи и сырое мясо.

⁴ «Земляная» тема имеет обширную традицию в гоголеведении. Начало ее рассмотрения связано с наблюдениями А. Белого [1934]. Затем смысловой потенциал мифологемы земли подчеркнул М. Виролайнен [1979], мистико-теософский аспект обозначил М. Вайс-

мифологические «земляные» сюжеты, связанные с архаическим мироощущением в ранних гоголевских циклах, а уже их выражение на уровне тропа, когда они «уходят в стиль» (Ю. В. Манн).

Коляда масштабирует в своей постановочной логике образ города как обиталища «свинных рыл». Режиссер помещает в центр сцены «земляной островок», по консистенции являющий именно образ трясины, бесформенной и разъезжающейся, генетически связанной с миргородской лужей и метонимически соотносимой с образом России. Безусловно, трясина ассоциативно связана с проблемой неустроенности дорожного пространства России. Но для Коляды вслед за Гоголем важна не столько физическая плоскость социально-экономической отсталости России, сколько метафизический взгляд на эту проблему. Взгляд, обнажающий торжество «животно-растительной земляной плоти» как формы псевдобытия [Иваницкий, 2000, с. 114]. Неизбежное прохождение всех действующих лиц через трясины буквализирует свиную ипостась чиновников, погрязших во грехе. Но в то же время оформление сценического пространства и костюмы актеров актуализируют оппозицию «чистота – грязь», соотносимую с оппозицией «праведность – грех». Обе оппозиции корреспондируют одновременно с физической и метафизической плоскостями существования героев. Оппозиции обозначаются через сценические действия очищения в буквальном смысле – тела, в символическом – души. Пространство сцены – это баня (деревянные разноуровневые лавочки, тазы, мочалки, висящие полотенца и проч.). Одевание героев, напоминающее «исподнее», подчеркивает банный контекст всего происходящего – они либо вот-вот пойдут в баню, либо только что вернулись. Банный топос имплицитно усиливает «обнаженную телесность» спектакля. Углубляется эффект обнаженной телесной натуралистичности «босоногостью» – герои обуты в традициях советской деревни в калоши на босу ногу, которые удобно снимать для мытья ног от грязи в тазу. Это внешнее действие героев «мытья / готовности к мытью тела», сопровождающее игру актеров, выступает как иронический комментарий к внутреннему действию, которое ориентировано на проблему духовной жизни героев, ее чистоты / праведности и греховности. Коляда разрушает традиционное представление о бедности и непритязательности одежды, покрывающей тело, как символе чистой души. Тела героев комедии в ветхих одеждах становятся миметическим выражением немиметического образа души. Непрерывающееся мытье ног во время всего действия спектакля становится символом суррогатного покаяния и очищения: грязь физическая получает метафизическую семантику.

Тема греха и покаяния продолжается в музыкальном сопровождении. Окольцовывает действие песенная обработка сказа «О двух великих грешниках» (1876) из неоконченной поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Один из ключевых образов некрасовской поэмы вводит тему «великого грешника». Музыкальный подтекст создает параллель между шайкой разбойников под предводительством Кудеяра-атамана и «командой» чиновников, во главе которой стоит Городничий, и актуализирует тему покаяния, связанную с идеей национального возрождения.

Встраивается в эту драматургическую логику и образ Хлестакова. Хлестаков самый *грязный* в постановке – гениальная сцена вранья сопровождается буквальным «кувырканием» в грязи, его «заваливают» грязью чиновники, принося ему

копф [2002], и комплексный анализ этого архетипа в диахроническом аспекте представлен у А. Иваницкого [2000].

подношения. С одной стороны, его миссия, всего вываленного в грязи, – быть физическим воплощением нечистой всеобщей чиновничьей совести, выступающей и заявляющей о себе вопреки тщательному и регулярному мытью. С другой стороны, вакханалия сочинительства, сопровождаемая упоительным вымазыванием себя в грязи, раздвигает границы образа Хлестакова, масштабируемого до образа «хлестаковщины» [Лотман, 1988]. Грязь становится участником его фантазий. Она и погоны, и должности, и послужные списки – всё лепится из грязи. Тем самым грязевая метафорика распространяется на государственный аппарат, порождением которого является трагическая личность Хлестакова. Манера актерской игры исполнителя роли Хлестакова (О. Ягодин), которой присущ задумчивый неподвижный взгляд, подчеркивает трагедию маленького человека, назначившего себя на короткий миг фельдмаршалом.

Дополнительный смысловой объем «грязевая метафорика» получает в порочной грязной сцене Хлестакова с дочкой и женой городничего. Свадебные наряды героинь в сцене усиливают визуальный эффект от их буквального вываливания в грязи Хлестаковым. Сцена вводит мотив поруганной женской чести, особенно если учитывать финал пьесы. Коляда через грязевую метафорику делает их жертвами, а точнее – преданными чиновниками. В сцене соблазнения они становятся своеобразной формой взятки.

Думается, что в этой сцене Коляда снижает и огрубляет эротику гоголевского патристического чувства, которая была представлена в мистическом гимне женщине-Родине в финале первой части поэмы «Мертвые души»⁵. В постановке происходит метонимический перенос, дочь и жена городничего, участвующие в сделке с нечистой силой, являют образ России поруганной и обесчещенной. Трагический «выверт» получает сюжет обручения Хлестакова с Марьей Антоновой в свете земледельческого мифа. Не Бог обручается с женщиной, олицетворяющей одновременно землю и народ, а сам дьявол творит над ней бесчинства. Представление в подобном ракурсе женских образов актуализирует блоковский подтекст, генетически восходящий к Гоголю [Белый, 1934, с. 294–297]. Мерцающие интертекстуальные вкрапления из стихотворения «Россия» (1908) приносят дополнительные смыслы в женские образы. Костюмы героинь – серые ватники поверх белых сорочек, изношенные шалевые платки, босые ноги обуты в калоши – создают натуралистическую тюремную убогость, перекликающуюся с образом нищей России, взгляд на которую вызывает «острожную тоску». Музыкальное сопровождение женских образов романсом Е. Д. Юрьева «В лунном сиянии...», являющее сентиментальный сюжет первой любви, ассоциативно соотносится с дорожной тоской блоковского лирического героя:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые, –
Как слезы первые любви!
[Блок, 1988, с. 436].

В постановке происходит внешнее снижение блоковского микросюжета «какому хочешь чародею отдай разбойную красу» [Там же]. Мистическую подоплеку союза Хлестакова и Марьи Антоновны осознает сам Городничий, подчеркивая

⁵ Эротический подтекст патристического чувства впервые обозначил А. Белый [1934, с. 294–297], а затем М. Эпштейн [2015, с. 31–46] и М. Вайскопф [2002].

факт своего будущего родства с Дьяволом. Гоголевская оппозиция «Городничий – Хлестаков» реализуется противопоставлением мнимого дьявола и мнимого Бога. Эта самостоятельность Городничего, осуществляющего «товарообменные» действия во имя искупления грехов, выражается в его костюме. Герой одет в верхнее богослужбное облачение православного священника – фелонь.

Особое место в истории постановок гоголевского «Ревизора» принадлежит финалу – «немой сцене»⁶. Коляда отказывается от внешнего подражания гоголевским ремаркам, но сохраняет глубинный гоголевский смысл. Условно можно выделить три ключевых содержательных момента, которые важны для разговора о финале комедии: 1) трагический потенциал образа Городничего; 2) сценическая актуализация известия о приезде настоящего Ревизора; 3) постановка «немой сцены».

Трагический пафос образа Городничего снижен аккомпанементом гармонии. Аккомпанемент – какофония на разрыв – отражает крик возмущения и негодования Городничего. Актер показывает не раскаяние Городничего, а потерю своей репутации в глазах общественности. В финальной реплике Городничего сквозит только страх за свою карьеру и благополучие семьи, но не более.

Из постановки изъята фигура Жандарма – о прибытии настоящего Ревизора сообщают Добчинский и Бобчинский, которые абсолютно голые в этот момент забрасываются грязью. Это сценическое совмещение, с одной стороны, отражает ситуацию «нераскаяния» чиновников, с другой – материализует один из нюансов «всеобщего страха» (Ю. В. Манн) в комедии, когда страх связан не столько с боязнью быть разоблаченным и получить возмездие, сколько с боязнью стать «козлом отпущения» государственной системы. По-гоголевски «вымороченная» парадоксальность актуализируется Колядой, когда персонажи, не причастные к чиновничьему аппарату, но при этом испытывающие страх перед силой государственных вельмож, которая может либо карать, либо миловать, замыкают на себе известие как о ложном, так и об истинном ревизоре. Обозначается эффект, необходимый Гоголю, – осознание суда, источником которого являются именно Высшие силы, а не представитель полицейско-бюрократической государственной системы. Коляда, изымая из «немой сцены» картинность и скульптурность, дает свой ответ на вопрос о готовности чиновников предстать перед истинным Ревизором. Закольцовывание сценического действия песней «О двух великих грешниках» задает тему раскаяния. В инсценировке представлена ситуация после «немой сцены» – все чиновники стоят со склоненными головами. Отстоит от чиновников Городничий с подносом в руках, на котором одновременно самовар как знак приветствия гостя и свеча как знак духовного акта общения с Богом. В этой поляризации сценических атрибутов выражается открытость финала комедии, в котором сохраняется гоголевская «ситуация Ревизора».

Постановка поэмы «Мертвые души» продолжает традицию «Ревизора» в осмыслении темы суда и возмездия. В спектакле сохраняется эпический размах национальной жизни, который представлен через галерею помещиков в густом

⁶ Сегодня в гоголеведении существуют различные аспекты интерпретации «немой сцены» – литературоведческая [Манн, 2007, с. 198–204], живописная [Лебедева, 2001], театральная [Купцова, 2003; Манн, 2003], подтверждающие ее исключительный смысловой резерв. Эта многослойность интерпретаций усложняет задачу ее сценического воплощения. Учитывая изумительный сценический эксперимент В. Мейерхольда с восковыми фигурами, творческая задача становится почти невыполнимой. В этом смысле экзамен на постановку «Ревизора» – это во многом экзамен на воплощение «немой сцены».

окружении народной толпы. Коляда через актуализацию темы суда вносит драматическое напряжение, необходимое для сценического воплощения, которого нет в исходном литературном материале.

Коляда отказывается от эстетической стилизации помещичьего быта. Режиссер, являя фарсовую версию национальной жизни, максимально сближает гоголевскую Россию с современной. Логика постановки Коляды – это не размеренное нравоописательное повествование от помещика к помещику, а фокусировка на изображении стихии народной жизни. В инсценировке представлено большое количество массовых народных сцен в духе народного балагана. Обе части постановки открываются отрывками из «Антиформалистического райка» Дм. Шостаковича, отразившего отношение композитора к пропагандистской компании за народность и против антинародности и формализма в музыке. Эта музыкальная «увертюра» актуализирует «мысль народную» как ключевую для постановки и подготавливает зрителя к неожиданным приемам ее сценической актуализации, в которой не будет идеализации и возвеличивания великого русского народа.

Сцена в постановке – это пространство бесконечных массовых сцен, в которых есть место застольям, песням и пляскам. На месте лирических размышлений о русском народе наглядное представление его коллективного портрета в массовых сценах. Сценическому воплощению коллективного портрета не присуще изображение истинно народного духа, а наоборот, – псевдонародного. Псевдонародного в значении поверхностного, связанного с массовыми стереотипами в формах «сувенирной идентичности» в пространстве массовой культуры. Массовые сцены являют сниженный вариант народной ярмарки, в которой центральное место занимает танцующий, поющий и участвующий в застольях русский народ под «попсовые» и «шансонные» песни. Вся музыкальная подборка песен выражает в сниженном варианте ключевые идеи русской картины мира: дорога, воля, простор⁷. Через музыкальную подборку иронически трансформируется гоголевская формула, *те песни, которые могли родиться только у народа, привыкшего к широким пространствам*. Музыкальная стихия массовой музыкальной культуры становится выражением «коллективного бессознательного», создающего иллюзию суррогатного народного единства.

Но в постановке у фарсового представления стихии народной жизни есть второе дно, которое связано с актуализацией вопросов жизни и смерти. Актеры обряжены в облегающие костюмы, сочетающие в своем принте одновременно мотивы жостовской росписи, отсылающей к формам сувенирной идентичности, и рентгеновского снимка человека (особенно это видно на примере нижних конечностей). Многие танцы сопровождаются размахиванием хвойными букетами, отсылающими к русской традиции погребальных ритуалов. Лейтмотивом является поза неподвижного замирания актеров с раскрытыми ртами. В ремарке жест обозначен «будто после апоплексического удара» [Коляда, 2017, с. 205]. Визуально этот сценический жест отсылает к картине Мунка «Страх», которая является символом экзистенциального ужаса. Эта фиксация «постапоплексического» состояния становится своеобразной вариацией «немой сцены».

⁷ Гр. «Белый день» («Галина»), И. Слуцкий («Калина красная»), гр. «Високосный год» («Тихий огонек»), Олег Митяев («За туманом»), В. Цыганова («Русская водка»), гр. «Любэ» («От Волги до Енисея»), И. Газманов («Как хотели за меня всё решать»), «Ах ты доля моя доля»), Елена Ваенга («Тайга»).

Проступающее сквозь стилистику народного промысла напоминание о быстротечности и конечности жизни отсылает к сюжету макабрических танцев и привносит дополнительный жанрово-родовой оттенок в постановку – традицию аллегорической драмы «пляска смерти»⁸. Это жанровое вкрапление актуализирует тему Страшного Суда. В этой логике особую смысловую нагрузку приобретает сюжет продажи мертвых душ, который наполняет дополнительными смысловыми оттенками образы действующих лиц. Коляда вопреки исследовательской традиции в гоголеведении высвечивает в образе Коробочки экзистенциальную глубину [Канарская, 2019]. Сюжетная ситуация поездки Коробочки вслед за Чичиковым приобретает метафизическое измерение. Изначально отправляясь в город для уточнения вопроса о цене мертвых душ, она оказывается включенной в сюжетную реализацию Страшного Суда. Причем в гоголевском исходном тексте она имплицитно его прогнозировала вопросом Чичикову: «Не хочет ли мертвых душ из земли откапывать?». Ее драматургическое первенство проступает на фоне городских дам. Если для Коробочки вопрос о продаже мертвых душ усложняется по мере развития действия, то для дам он уплощается. Поверхностный взгляд городских дам на вопрос о продаже мертвых душ отражается в сценической атрибутике постановки. Атрибутике, которая связана не с религиозными, а с мистико-спиритуалистическими ассоциациями – к актерам в определенные моменты липнут металлические ложки, тарелки на столах начинают вертеться.

Представление Коробочки в фокусе сюжета Страшного Суда не дискредитирует ее образ как самой страшной грешницы, а, наоборот, изображает способной к раскаянию. Если обвиняемая на Страшном Суде – это Коробочка, то главный обвинитель – сам Гоголь, а свидетели обвинения – незримо присутствующие в видении Селифана восставшие мертвецы:

Глянь-ка, вылезли из нор какие-то тюрюки и байбаки... Будто на Страшном Суде поднялись из-под земли обглоданные червями скелеты... А еще вышел на улицу кто-то, будто Смерть, худой, какой-то длинный, длинный, с простреленной рукою – такого высокого роста, какого даже и не видно было. Барин, они бледны, бледны, один другого костистей, стали вокруг кибитки, того и гляди – растерзают, барин... [Коляда, 2017, с. 226].

Главный оживший мертвец Гоголь нагляден и узнаваем. Модификация образа оживающего мертвеца в образе оживающего памятника классику представляет его как проводника божественной правды, вершащего возмездие. Судейская интонация ожившего гоголевского памятника – это доведенная до предела Учительская интонация русского писателя.

Финалы первого и второго действия схожи вопросом Гоголя «Что, Настасья Петровна, торговала мертвыми душами?», но различаются ответами «подсудимой». Если в конце первого действия Коробочка признается, и одновременно ее охватывает раскаяние:

⁸ Подчеркивание бренности жизни на фоне ее радостей отсылает к средневековой традиции, которая наглядно была представлена на обложке поэмы, выполненной самим Гоголем. Обложка, в которой ведущее место принадлежит мотиву черепа, восходит к жанру ванитас. Философия этого средневекового жанра живописи нашла непосредственное выражение в нравственном смысле гоголевской поэмы [Джулиани, 2010].

Господи, да что же я наделала? Продала мертвых людей своих... <...>
Зачем я их продала? Кому? Зачем я это сделала? Зачем я это сделала? Зачем?
[Коляда, 2017, с. 227],

то в конце второго действия постановки возникает спасительный аргумент:

Не продавала, нет... Не продавала... Покойника-то своего, Ивана Петровича Коробочку, я не продала ли? Нет, он у меня дома остался, за часами лежит... Хотя я его оставила, слава Богу, хоть душу его не продала... Не продавала! Не продавала! Не продала! Не продала! [Там же, с. 255].

В образ Коробочки привносятся сентименталистские коды, которые свойственны поэтике авторских пьес Коляды [Дубровина, 2013]. Этот смысловой поворот снимает напряжение метафизической трагедии введением элемента «слезной драмы», который высвечивает в героине способность к естественному чувству любви, выступающую залогом оживления мертвой души.

В отношении помещиков Коляда идет по пути радикального осовременивания: типаж гоголевской эпохи заменяется типажом современной России. На наш взгляд, удачным это решение сложно назвать. Замены весьма спорны, например, Собакевича актер наделяет манерой говорения и мимикой Б. Н. Ельцина, Плюшкин – это бывший криминальный авторитет.

Образ Чичикова тяготеет к театральной традиции представления его как плута. Актер подчеркивает в нем циничного афериста. Усиливается циничное предпринимательское начало в словесной перепалке с Коробочкой. Чичиков бросает обвинение в дубиноголовости не только в ее адрес, но и всего русского народа:

О, великий русский народ! До чего ж вы все тут дубиноголовые! Эх,
Русь, тройка, Родина моя дубиноголовая! Эх! [Коляда, 2017, с. 215].

Соотнося это обвинение с местом, которое Коробочка занимает в постановке, мы видим, что она метонимически выражает весь русский народ⁹. На эволюцию об-

⁹ В этом уподоблении старухи всей России не столько прочитывается ирония над эротикой патристического гоголевского чувства, сколько возникают ассоциации со стихотворением Евтушенко «Старухи»:

...В *воротничках немодных отложных* (курсив мой. – В. Б.),
почти бесплотны, чай старухи пили,
но благодарно видел я, что в них
воплощены черты России были
[Евтушенко, 1980, с. 20].

Это стихотворение к Гоголю никакого отношения не имеет, а соотносится с литературными настроениями, нашедшими выражение в деревенской прозе, прежде всего в творчестве В. Распутина. Настроениями, которые отразили пессимистический взгляд на судьбу нравственных основ национальной жизни. Одновременно оно полемически обыгрывает блоковский традицию представления России как молодой женщины:

К старухам не пристал налет блатной,
и в *стеганках, служивших им без срока* (курсив мой. – В. Б.),
одергивали чей-то мат блажной
надменным взором незнакомок Блока
[Там же].

Стоит также обратить внимание, что серый ватник Коробочки в постановке декорирован кружевным воротничком.

раза Коробочки указывает смена ее костюма. Если вначале она появляется в пестром облегающем костюме, принт которого выполнен в духе народных промыслов, то к «судебному» моменту она одета в серый поношенный ватник, а цветной розовый берет заменен на темный головной платок. Ассоциативная память опознает в последнем наряде Коробочки метафору тяжелой жизни русского народа в катаклизмах истории XX в. Этот шлейф ассоциаций масштабирует образ Коробочки, включая ее в одну из магистральных тем русской литературы – темы народа.

В свете этой подачи образа помещицы актуализируется именно сюжетная ситуация столкновения Чичикова и народа. Усиление этого столкновения происходит также в силу того, что Чичиков произносит многие лирические отрывки с едкой иронической интонацией. В противовес подобной трактовке лирических поэзных отступлений выступает только судебная функция оживающего памятника Гоголю. Главный перл Чичикова, настойчиво повторяемый на протяжении всей постановки, – «Вперед, Россия», откровенным образом профанирует финал гоголевской поэмы, который пронизывает мучительный вопрос «Русь, куда несешься ты?..». Профанируется не только идея национального пути развития, но и национальной идентичности. В постоянных понуканиях Селифана Чичиков подчеркивает, что любовь к быстрой езде – это национальное качество, в случае отсутствия любви – лишение национальной принадлежности. В подобной режиссерской подаче лирических фрагментов поэмы происходит демонстрация фальшиво-патриотического пафоса:

Эх, жизнь! Эх, Родина моя! До чего же все зачудительно! До чего же люблю я эти перелески и пригорки, этих великих русских людей! Да гони ты, Селифан, скотина ты эдакая, не любишь ты что ли быстрой езды?! [Коляда, 2017, с. 247].

Финал второго последнего действия в постановке условно распадается на две части. Первая часть – это реплика Чичикова, который замирает перед тайной Руси, произнося без иронии последний лирический пассаж поэмы. Вторая часть – это авторская ремарка:

Едет Чичиков по России. Велика Россия. Много Чичиковых [Коляда, 2017, с. 255].

В подобном столкновении переосмысливается конфликт идеала и реальности. Продолжая логику Гоголя – представления Чичикова как национального сверхтипа, Коляда в то же время высвечивает в нем не предпринимательскую угодливость, а циничный патриотизм. В Чичикове Коляды гипертрофировано чувство презрения к русскому народу, он упивается своей ловкостью его обмана. Идеальная ситуация прозрения мистической тайны Руси – это своеобразный путь духовного возрождения, который Коляда допускает для Чичикова и, пожалуй, даже героя своего времени с его циничным «чувством Родины».

Подводя итоги, можно сказать, что в драматургических ремейках Коляда сохраняет аксиологические и онтологические гоголевские смыслы. Обращаясь к произведениям, которые явили исключительную глубину осмысления метафизических основ национальной жизни, режиссер в своих инсценировках в неразрывном единстве актуализирует проблемы национальной и экзистенциальной идентичности. Сохраняется (в случае с «Ревизором»), привносится (в случае с поэмой «Мертвые души») драматическое начало, позволяющее усилить звучание темы суда и возмездия, греха и покаяния. Гоголевский метафизический взгляд

на реальность и человека созвучен магистральному сюжету Коляды, «сюжетный пик» которого связан с переходом от «пороговой ситуации» к «пороговому сознанию» [Лейдерман, 1997].

В случае с комедией «Ревизор» Коляда усиливает драматургическое действие банно-грязевой метафорикой и музыкальным сопровождением. В своей интерпретации комедии он отказывается от воспроизведения характеров, развитие которых движет сюжет. Тем самым Коляда отходит от жанрового компонента «комедии характеров», усиливая именно фарсовое и гротескное начало, которое он подчеркивает подзаголовком «народная комедия».

Более существенные трансформации происходят с текстом поэмы. Размеренное эпическое повествование в инсценировке сменяется площадным балаганом, имитирующим коллективную народную жизнь. На фоне этого гротескного изображения народной жизни, имеющего визуальный подтекст средневековой моралистической живописной традиции, с большей очевидностью обозначается сюжетный пик «пороговой ситуации», связанной с образом Коробочки. В силу этой жанровой сценической трансформации поэмы изменяется функция авторского начала, которое трансформируется в образ оживающего памятника, воплощающего праведный гнев Высших сил. Трансформации подвергается и образ Чичикова. Из семантического поля его образа изымается онтологическая проблематика, связанная с манипуляциями между жизнью и смертью, но остается социальная и нравственно-этическая. Обе постановки в совокупности актуализируют особый взгляд на гоголевские женские образы в свете традиции русской литературы осмысливать Родину через образы матери, жены, возлюбленной. В трактовке женских образов Коляда проявляет самостоятельность, привнося дополнительные смыслы из культурного поля русской поэзии XX в.

Список литературы

- Блок А. А. Избр. соч. М., 1988. 688 с.
- Виролайнен М. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 125–141.
- Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002.
- Джулиани Р. О жанре и источниках обложки «Мертвых душ» // Н. В. Гоголь и его Творческое наследие. X Гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2010. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1433/> (дата обращения 01.02.2019).
- Дубровина И. В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Н. Коляды): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013.
- Евтушенко Е. Е. Избр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 2.
- Журчева О. В. Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме: «гоголевская трилогия» Николая Коляды // Самарский научный вестник. 2013. № 4 (5). С. 68–71.
- Иваницкий А. И. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. 188 с.
- Канарская Е. И. Двоемирие в художественной системе Н. В. Коляды: Дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2019. 276 с.
- Ким М. Х. Драматургия Гоголя и ее сценическое воплощение: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 157 с.

Коляда Н. В. Мертвые души // Коляда Н. Собр. соч.: В 12 т. Екатеринбург, 2017. Т. 11. С. 188–256.

Купцова О. Н. «Ревизор»: «явление последнее» (о театральной истории «немой сцены») // Н. В. Гоголь и театр. III Гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2003. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1674/> (дата обращения 21.03.2020).

Лазарева Е. Ю. Н. В. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Н. Коляды // Преподаватель. XXI век. 2013. № 1. С. 351–355.

Лебедева О. Б. Брюллов. Гоголь. Иванов. Поэтика «немой сцены» – «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю. В. Манна: Сб. ст. М., 2001. С. 113–126.

Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск Уральский, 1997.

Лотман Ю. М. О Хлестакове // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 293–325.

Любимцева Л. Н. Драматургические ремейки в русской литературе конца XX – начала XXI века: к вопросу о типологии жанра // Восточнославянская филология: Сб. науч. тр. Горловка, 2016. Вып. 2 (26): Литературоведение. С. 116–121.

Манн Ю. В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции // Н. В. Гоголь и театр. III Гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2003. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1678/> (дата обращения 01.02. 2019).

Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.

Марон А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды: Дис. ... д-ра филол. наук. Жешув, 2016.

Молчанова С. В. Хрестоматийный спектакль без гоголевского финала // Пушкин и Гоголь в современном театре. Право на классику: Материалы научных экспертных семинаров. М.: Институт Наследия, 2016. С. 24–29.

Нефагина Г. Л. «Римейк» в современной русской литературе // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе: Сб. науч. тр. Гродно, 1996. Вып. 2. С. 145–158.

Пращерук Н. В., Клягина Л. Р. Колядагоголь. О спектаклях «Ревизор», «Мертвые души», «Женитьба» // Пушкин и Гоголь в современном театре. Право на классику: Материалы научных экспертных семинаров. М.: Институт Наследия, 2016. С. 16–24.

Старова Е. А. Драматургия Николая Коляды как свертхтекстовое единство: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015.

Смирнов С. Р. Римейк (парафраза) в «новой русской драме» // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное изменение пространства: Сб. ст. Иркутск, 2004. С. 305–308.

Таразевич Е. В. Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 318–321.

Ткач Т. С. Петербургская гоголиада. Диалог с автором или режиссерский монолог о себе? // Пушкин и Гоголь в современном театре. Право на классику: Материалы научных экспертных семинаров. М.: Институт Наследия, 2016. С. 29–30.

Ципуштанова М. А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») // Вестник Удмурт. ун-та. 2012. Вып. 4. С. 43–45.

Щербакова Н. Г. Театральный феномен Н. Коляды: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013.

Эпштейн М. Родина-ведьма // Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. М.: НЛО, 2015. С. 31–47.

References

- Blok A. A. *Izbr. soch.* [Selected works]. Moscow, 1988, 688 p.
- Dubrovina I. V. *Funktsionirovanie sentimentalistskikh kodov v poetike sovremennoy dramy (na materiale dramaturgii N. Kolyady)* [The functioning of sentimentalist codes in the poetics of modern drama (based on the material of dramaturgy by N. Kolyada)]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Moscow, 2014.
- Dzhuliani R. O zhanre i istochnikakh oblozhki “Mertvykh dush” [About the genre and sources of the cover of Dead Souls]. In: *N. V. Gogol' i ego Tvorcheskoe nasledie. 10 Gogolevskie chteniya: Sb. dokl.* [N. V. Gogol and his creative heritage. The 10th Gogol's readings: coll. of reports]. Moscow, 2010. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1433/> (accessed: 21.03.2020).
- Epshteyn M. Rodina-ved'ma [Motherland-witch]. In: *Ironiya ideala. Paradokсы russkoy literatury* [The irony of the ideal. Paradoxes of Russian literature]. Moscow, New Literary Observer, 2015, pp. 31–47.
- Evtushenko E. E. *Izbrannye sochineniya: V 2 t.* [Selected works: In 2 vols]. Moscow, Khudozh. lit., 1980, vol. 2.
- Ivanitskiy A. I. *Gogol'. Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol. Morphology of the earth and power]. Moscow, 2000, 188 p.
- Kanarskaya E. I. *Dvoemirie v khudozhestvennoy sisteme N. V. Kolyady* [World duality in the artistic system of N. V. Kolyada]. Cand. philol. sci. diss. Nizhniy Novgorod, 2019, 276 p.
- Kim M. Kh. *Dramaturgiya Gogolya i ee stsenicheskoe voploshchenie* [Gogol's dramaturgy and its stage embodiment]. Cand. of art sci. diss., Moscow, 1999, 157 p.
- Kolyada N. V. Mertvye dushi [Dead souls]. In: Kolyada N. *Sobr. soch.: V 12 t.* [Collected works: In 12 vols]. Ekaterinburg, 2017, vol. 11, pp. 188–256.
- Kuptsova O. N. “Revizor”: “yavlenie poslednee” (o teatral'noy istorii “nemoy stsény”) [“The Examiner”: “the latest phenomenon” (about the theatrical history of the “silent scene”)]. In: *N. V. Gogol' i teatr. 3 Gogolevskie chteniya: Sb. dokl.* [N. V. Gogol and the theater. The 3rd Gogol's readings: coll. of reports]. Moscow, 2003. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1674/> (accessed: 21.03.2020).
- Lazareva E. Yu. N.V. Gogol' v ekzistentsial'noy interpretatsii N. Kolyady [Gogol in the existential interpretation of N. Kolyada]. *Prepodavatel XXI vek.* 2013, no. 1, pp. 351–355.
- Lebedeva O. B. Bryullov. Gogol'. Ivanov. Poetika “nemoy stsény” – “zhivoy kartiny” komedii “Revizor” [Bryullov. Gogol. Ivanov. The poetry of the “silent scene” – “live painting” comedy “Examiner”]. In: *Poetika russkoy literatury. K 70-letiyu professora Yu. V. Manna* [The poetics of Russian literature. To the 70th anniversary of Professor Yu. V. Mann]. Moscow, 2001, pp. 113–126.
- Leyderman N. L. *Dramaturgiya Nikolaya Kolyady: Kriticheskiy ocherk* [Drama by Nikolai Kolyada: A critical essay]. Kamensk Ural'skiy, 1997, 160 p.
- Lotman Yu. M. O Khlestakove [About Khlestakov]. In: *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol': Kniga dlya uchitelya* [At the school of poetic word. Pushkin. Lermontov. Gogol. A book for the teacher]. Moscow, 1988, pp. 293–325.

Lyubimtseva L. N. Dramaturgicheskie remeyki v russkoy literature kontsa 20 – nachala 21 vekov: k voprosu o tipologii zhanra [Dramaturgical remakes in Russian literature of the late 20th – early 21st centuries: on the question of the typology of the genre]. In: *Vostochnoslavianskaya filologiya: sb. nauch. tr.* [East Slavic philology: Collection of sci. papers]. Gorlovka, 2016, iss. 2 (26): Literaturovedenie [Literary studies], pp. 116–121.

Mann Yu. V. Meyerkhöldovskiy “Revizor” v aspekte teatral’noy traditsii [Meyerhold’s “Examiner” in the aspect of theatrical tradition]. In: N. V. Gogol’ i teatr. 3 Gogolevskie chteniya: Sb. dokl. [N. V. Gogol and the theater. The 3rd Gogol’s readings: coll. of reports]. Moscow, 2003. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1678/> (accessed: 21.03.2020).

Mann Yu. V. *Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma* [Gogol’s creativity: meaning and form]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ. H., 2017.

Maron A. *Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii Nikolaya Kolyady* [Forms of expression of the author’s consciousness in Nikolai Kolyada’s drama]. Dr. philol. sci. diss. Rzeszów, 2016, pp. 141–184.

Molchanova S. V. Khrestomatiynyy spektakl’ bez gogolevskogo finala [A textbook performance without Gogol’s finale]. In: *Pushkin i Gogol’ v sovremennom teatre. Pravo na klassiku: Materialy nauchnykh ekspertnykh seminarov* [Pushkin and Gogol in a modern theater. The right to the classics: materials of sci. expert. seminars]. Moscow, Institut Naslediya, 2016, pp. 24–29.

Nefagina G. L. “Rimeyk” v sovremennoy russkoy literature [“Remake” in modern Russian literature]. In: *Vzaimodeystvie literatur v mirovom slavyanskom protsesse: Sb. nauch. tr.* [The interaction of literature in the world Slavic process: Coll. of sci. papers]. Grodno, 1996, iss. 2, pp. 145–158.

Prashcheruk N. V., Klyagina L. R. Kolyadagogol’. O spektaklyakh “Revizor”, “Mertvye dushi”, “Zhenit’ba” [On the performances of “The Examiner”, “Dead Souls”, and “Marriage”]. In: *Pushkin i Gogol’ v sovremennom teatre. Pravo na klassiku: Materialy nauchnykh ekspertnykh seminarov* [Pushkin and Gogol in a modern theater. The right to the classics: materials of sci. expert. seminars]. Moscow, Institut Naslediya, 2016, pp. 16–24.

Shcherbakova N. G. *Teatral’nyy fenomen N. Kolyady* [Theatrical phenomenon of N. Kolyada]. Cand. of art sci. diss., St. Petersburg, 2013.

Smirnov S. R. Rimeyk (parafraza) v “novoy russkoy drame” [Remake (paraphrase) in the “new Russian drama”]. In: *Sibir’: vzglyad izvne i iznutri. Dukhovnoe izmenenie prostranstva: sbornik statey* [Siberia: a look from the outside and from the inside. Spiritual change of space: coll. of art.]. Irkutsk, 2004, pp. 305–308.

Starova E. A. *Dramaturgiya Nikolaya Kolyady kak sverkhstekstovoe edinstvo* [The dramaturgy of Nikolai Kolyada as a supertext unity]. Abstract of Cand. philol. sci. diss., Samara, 2005.

Tarazevich E. V. Rimeyk v sovremennoy russkoy dramaturgii [A remake of contemporary Russian drama]. In: *Sovremennaya russkaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya: Sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Modern Russian Literature: Problems of Study and Teaching: Coll. of art. on the materials of the intern. sci.-pract. conf.]. Perm’, 2005, pt. 1, pp. 318–321.

Tkach T. S. Peterburgskaya gogoliada. Dialog s avtorom ili rezhisserskiy monolog o sebe? [Petersburg “gogoliada.” Dialogue with the author or director’s monologue about himself?]. In: *Pushkin i Gogol’ v sovremennom teatre. Pravo na klassiku: Materialy nauchnykh ekspertnykh seminarov* [Pushkin and Gogol in a modern theater.

The right to the classics: materials of sci. expert. seminars]. Moscow, Institut Naslediya, 2016, pp. 29–30.

Tsipushtanova M. A. Gogolevskiy tekst v tvorcheskoy retseptsii Nikolaya Kolyady (p'esa "Starosvetskaya lyubov") [Gogol's text in the creative reception of Nikolai Kolyada (play "Starosvetskaya lyubov")]. *Bulletin of Udmurt University*, 2012, iss. 4, pp. 43–45.

Vayskopf M. *Syuzhet Gogolya. Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [The plot by Gogol. Morphology. Ideology. Context]. Moscow, RSUH, 2002, 689 p.

Virolaynen M. Mir i stil' ("Starosvetskie pomeshchiki" Gogolya) [Peace and style ("Old world landowners" by Gogol)]. *Voprosy literatury*. 1979, no. 4, pp. 125–141.

Zhurcheva O. V. Mimeticheskoe i nemimeticheskoe v noveyshey russkoy drame: "gogolevskaya trilogiya" Nikolaya Kolyady [Mimetic and non-mimetic in the latest Russian drama: "Gogol's trilogy" by Nikolai Kolyada]. *Samara Journal of Science*. 2013, no. 4 (5), pp. 68–71.

Сведения об авторе

Баль Вера Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия)

balverbal@gmail.com

ORCID 0000-0001-8786-0617

Information about the author

Vera Yu. Bal – Candidate of Philology, Assistant Professor at the Department of General Literary Studies, Publishing and Editing of National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

balverbal@gmail.com

ORCID 0000-0001-8786-0617