



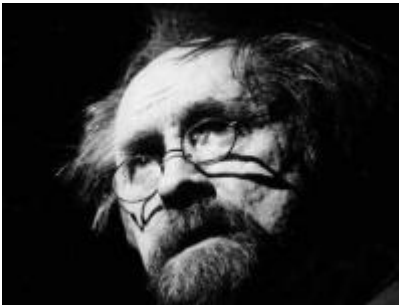
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

- [Главная](#)
- [О журнале](#)
- [Редакция](#)
- [Номера](#)
- [Авторы](#)
- [Темы](#)

Российский театр:
информация, проблемы, тенденции

Ижевск

Выпуск [№ 2-122/2009](#), [В России](#)



Непереводимость Гоголя на язык пластической образности — факт широко известный. Еще Василий Розанов, размышлявший на тему, «отчего не удался памятник Гоголю», заметил: «Ничего нет легче, как прочесть лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть форма, и повинуетеся она всем законам осязаемого». Эта же мысль была впоследствии

сформулирована и Ю. Тыняновым: «...самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись». «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении, — пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов, жестов, действий не обвешана у Гоголя плотной массой».

Язык сценической образности, конечно же, отличается от языка живописи и скульптуры. Тем не менее, мы и тут сталкиваемся с тем же законом непереводимости гоголевских текстов. Постановка моноспектакля по «Запискам сумасшедшего» в Государственном театре кукол Ижевска — шаг смелый, я бы даже сказала, отчаянный. Эпатажная, раздражающая игра актера, предложенная в первой половине спектакля, — яркое подтверждение размышлениям В. Розанова и Ю. Тынянова. Безобразное кривляние «маленького человека», задыхающегося в пространстве собственных мыслей, откровенный эротический подтекст — все это создает чрезвычайно удушливую атмосферу и делает присутствие в зрительном зале почти непереносимым.

Однако постепенно сквозь фарсовый сюжет начинают проступать иные — драматические черты. Поведение актера становится все более и более «узнаваемым», и зритель видит в зеркале сцены свое собственное отражение. Не случайно в спектакле задействован принцип «меню» зрительного зала и сценического пространства: актер садится в зрительское кресло и начинает аплодировать происходящему на сцене. Осуществленная режиссером (Ф. Шевяков) трансформация актера в зрителя предполагает и возможность обратного превращения зрителя в героя. Иными словами, речь здесь идет не столько о драме «маленького человека», сколько о драме всего человечества.

«Записки сумасшедшего» — произведение очень трудное для театра. Дело не только в теме

сумасшествия, всегда мучительной для актера. Дело в том, что в данном тексте читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с иероглифической данностью. Бунт Поприщина — прежде всего языковой бунт. Обреченный Судьбой на бесконечное переписывание букв, гоголевский герой пытается установить новый порядок письма (зеркальная графика, написание букв вверх ногами, разорванные и рассеченные слова...). Заключительные письма полностью расторгают всякое подобие упорядоченности. Истоки сумасшествия Поприщина — в поисках языка, адекватного Хаосу. Совершенно очевидно, что этот сюжет остался за пределами «драматургического» прочтения. В скобках отметим, что одним из немногих, кому удался визуальный перевод гоголевского текста, является мультипликатор Ю.Норштейн, создавший гениальную версию «Шинели». В соответствии с режиссерской концепцией, мир гоголевской повести оказывается сотканным из мельчайших штрихов («букв»), которые и создают подлинное пространство сюжета. Мир норштейновской «Шинели» словно рождается из «первоначальных стихий» — «буквы», «азбуки», «строки».

Ижевский режиссер предложил иную интерпретацию гоголевских «Записок». В спектакле прослеживаются истоки сумасшествия Поприщина — женщина и нищета, точнее, страх перед женщиной (выбор героем недостижимого идеала — Софи/Софии) и страх перед нищетой. Заметим, что эти страхи сопровождали в жизни и самого Гоголя. Вопросание Судьбы и попытка понять ее таинственный расклад оборачиваются для Поприщина бредовыми прозрениями, беспочвенной претензией на иное место и иную долю. Вопросание «маленького человека» так и остается без ответа, а иллюзорное обретение королевского престола лишь усугубляет ход трагедии, неизменно устремленной к концу.

Великолепная игра, оригинальная сценография, интересные режиссерские находки. Чего только стоит вырастающий в глубине сцены образ гигантской женщины как поглощающего темного (дьявольского) начала. Чрезвычайно эффектен и звуковой пласт спектакля — звучание женских голосов усиливает, с одной стороны, эротическую направленность сюжета, с другой — создает важную для Гоголя атмосферу мнимостей. Введенные в спектакль элементы интерактивности иногда мешают, тормозят развитие сюжета. Думается, что такой блестящий актер, как А.Мустаев, смог бы удержать внимание зрителя и без модных заигрываний с публикой. Единственный выигрышный в этом плане эпизод — эпизод с Луной. Актер кидает в зал шар-луну, с которым какое-то время играют зрители. Разыгрывание космогонической мистерии входило в замысел Гоголя. В соответствии с авторским видением, герой пытается спасти Луну, на которой обитают не только носы, но, как известно, и души (Платон). Тема враждебного рока, таким образом, скрещивается с темой светил, а зритель оказывается активным участником разворачивающегося мистериального действия.

Великолепен финал — выход в иное пространство ознаменован сменой декораций, выполненных в манере лубка, и потрясающим звучанием украинской песни. Вырываясь из земного пространства к небесной отчизне, герой «Записок сумасшедшего» уходит от нас безвозвратно: «Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтоб не видно было, ничего, ничего». Обретение «матушки небесной» и есть подлинная развязка спектакля, который завершается «молитвой»: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Посмотри, как мучат они его! Прижми ко груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! Его гонят! — Матушка! Пожалей о своем больном дитятке!...».

Подлинная награда для театра — слезы зрителя. На этом спектакле они были...

[Зверева Татьяна](#)