

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29
EDN AGNGFY
УДК 792.09:821.161.1-2

Н. А. Шалимова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Постмодернистские версии «пьес жизни» А. Н. Островского: к проблеме сценического хронотопа

АННОТАЦИЯ

Поэтика сценического хронотопа рассматривается автором как существенная часть глобальной темы «Постмодернизм в театральном искусстве». В поле аналитического внимания — постмодернистские приемы в постановках пьес А. Н. Островского на современной сцене. Проблема преобразования литературного хронотопа в хронотоп сценический выделяется в качестве центральной и раскрывается на материале спектаклей малой формы: «Нужна драматическая актриса» Юрия Погребничко (2000), «Бесприданница» Анатолия Праудина (2002), «Гроза» Евгения Гельфонда (2017), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (2017), «Бесприданница» Дмитрия Крымова (2017).

Анализ спектаклей ведется с опорой на идею М. М. Бахтина о структурообразующей роли хронотопа в художественной ткани произведения, имеющую методологическое значение не только для литературоведения, но и для театроведения.

В статье анализируются отличия литературного хронотопа от сценического, различные подходы режиссуры к постмодернистскому пересозданию «пьес жизни» и режиссерские методы преобразования литературного хронотопа в сценический. На первый план выдвигается проблема актера и рассматривается способ актерского существования в постмодернистском спектакле. Кульминационный момент в построении действия у Островского — гибель героини — в сценической поэтике XXI века выходит за рамки романтической или реалистической трактовки финала. Центральное событие смерти не обозначается прямым воспроизведением, а раскрывается в разнообразных «театральных одеждах»: через темпоритм действия, сложную мизансцену, освещение сцены, тон исполнения, уникальную форму поведения персонажей. При этом отечественный сценический постмодернизм во многом наследует традициям русского психологического театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, постмодернизм, сценический хронотоп, Юрий Погребничко, Анатолий Праудин, Евгений Гельфонд, Екатерина Половцева, Дмитрий Крымов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29
EDN AGNGFY
УДК 792.09:821.161.1-2

Nina A. Shalimova
Russian Institute of Theatre Art (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Postmodern Versions of A. N. Ostrovsky's "Life Plays": Towards the Problem of the Stage Chronotope

ABSTRACT

The poetics of the stage chronotope is addressed by the author as a crucial part of the broader theme "Postmodernism in Theatrical Arts." The focus of analytical attention is on the postmodern adaptations of A. N. Ostrovsky's plays by contemporary directors. The issue of postmodernist deconstruction of the literary chronotope and its transformation into a stage chronotope is identified as central and explored through small-scale productions such as *A Dramatic Actress is Required* by Yuri Pogrebnychko (2000), *Without a Dowry* by Anatoly Praudin (2002), *The Storm* by Evgeny Gelfond (2017), *Not of This World* by Ekaterina Polovtseva (2017), and *Without a Dowry* by Dmitry Krymov (2017).

The analysis of these performances is grounded in M. M. Bakhtin's concept of the structuring role of the chronotope in the artistic fabric of a work, a concept of methodological importance not only for literary criticism but also for theatre studies.

The article sheds light on various approaches of contemporary directing to the postmodern re-creation of Ostrovsky's "life plays". It examines the differences between the literary chronotope and the stage chronotope, as well as defines the differentiated directorial methods of transforming the literary chronotope into the stage one. The problem of the actor is brought to the forefront, and the method of an actor's existence in a postmodern play is explored. The climactic moment in Ostrovsky's action construction — the heroine's death — in the new stage aesthetics of the 21st century transcends the boundaries of romantic or realistic interpretations of the finale. The central event of death is not depicted through direct reproduction, but is revealed in various "theatrical garbs" through the tempo-rhythm of the action, complex *mise-en-scène*, lighting of the scene, tone of acting, and unique behavior of the characters. In doing so, contemporary stage postmodernism largely inherits the traditions of Russian psychological theatre.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, postmodernism, stage chronotope, Yuri Pogrebnychko, Anatoly Praudin, Yevgeny Gelfond, Yekaterina Polovtseva, Dmitry Krymov.

Анализ постмодернистских версий классики полагалось бы начать с общих рассуждений о постмодернизме в театральном искусстве. Но эту ответственную тему невозможно осветить в рамках одной научной статьи. К тому же подгонять живое искусство театра под концепты постмодернизма — дело неблагодарное. В самом деле, кто сможет объяснить драматическому актеру, как сыграть *симулякр*? Поможет ли *ризом* разобраться с навалом увиденных спектаклей и написать, наконец-то, работу под названием «Новейшие театральные течения — 2»? И как оценивать *состояние постмодерна*, если в нем одна смерть за другой — автора, субъекта, истории? «В общем, все умерли».

Но, оказывается, на театральном фронте все не так плохо. Освободившиеся места не пустуют: вместо умершего автора — режиссер, вместо режиссера — критик, вместо спектакля — перформанс, а вместо артиста — перформер. Театральный критик тоже, кажется, умер, уступив свое место журналисту. Дело за малым — заменить историка театра эссеистом.

Если читатель спросит, *ирония* ли это, *противоирония*, *пост-* или *метаирония*, толком не отвечу. Могу только надеяться, что начало статьи не противоречит стилю и жанру постмодернистской эссеистики. Почитаемый мною Михаил Эпштейн смог бы все разъяснить [1], но театром он, к сожалению, не интересуется. Попытаюсь выкрутиться как-нибудь самостоятельно и продолжить в том же духе.

Призрак бродит по театру, призрак постмодернизма. Привидению положено быть неслышным, ступать тихими стопами и маячить где-то в отдалении на театральном горизонте. Фантом постмодернизма, напротив, многогласен, громок, деятелен и не виднеется поодаль, а, подобно Хлестакову, присутствует «везде, везде». Во времена позднего советского прошлого, когда «было нельзя», он таился в письменных столах писателей, прятался за шкафами в мастерских художников, и знали о нем только образованные гуманитарии. В постсоветское время, когда «стало можно», он вышел в публичное пространство и громко заявил о своем существовании.

Он был обаятелен. Театралы к нему потянулись. Щуря от восхищения глаза, нежно выговаривали: *виртуальность*, *дискурс*, *деконструкция*, *игра*, *игровые стратегии* etc. Его азартно превозносили и активно продвигали. Сначала постмодернизм был объявлен «последним словом» в современном театре (последним и окончательным — в былые времена так оценивался разве что соцреализм), потом — «близнецом-братом» современного театра («кто более материальной истории ценен?»), а ныне словосочетание «современный театр» — это просто-напросто его псевдоним. Мозг театра, дело театра, сила театра, слава театра — вот что такое постмодернизм.

Однако довольно ерничать. Вступление затянулось. Пора вернуться к заявленной в названии статьи теме.

Постмодернизм на наших сценах — явление причудливое, хотя и несколько однообразное. Театр вообще имеет тенденцию любую новинку с жаром приветствовать, тиражировать и упаковывать в единый общеупотребительный

формат. Это касается и мизансценических находок, и приемов игры, и сценографических решений, и музыкального оформления. Свой «театральный мундир» есть у каждого театрального течения. Ныне в моде постмодернистский покррой, и весь прошедший сезон Александр Николаевич Островский проходил в этом мундире. Год был юбилейный для него, и сочиненные им пьесы шли повсюду. Спектаклей было много, среди них были хорошие, но событийного, к общей печали, не случилось.

Из сонма «пьес жизни», поставленных за последнюю четверть века, выделились спектакли, в образной ткани которых присутствовали элементы постмодернистской поэтики, не идеологии и психологии, а именно поэтики: «Китай на нашей стороне» Георга Васильева, «Отчего люди не летают» Клима, «Таланты и поклонники» Миндаугаса Карбаускиса, «Гроза» Андрея Могучего, «Гроза» Уланбека Баялиева. Список можно продолжить, включив в него, кроме «пьес жизни», постмодернистские обработки других произведений классической литературы. На наших глазах сформировалось серьезное театральное течение, и эстетические законы, по которым оно существует, должны быть внятно артикулированы.

Для рассматривания поэтики постмодернистского хронотопа выбраны пять спектаклей. Два из них были поставлены в начале текущего столетия: «Нужна драматическая актриса» Юрия Погребничко (2000) и «Бесприданница» Анатолия Праудина (2002). Три — увидели свет рампы в десятые годы: «Гроза» Евгения Гельфонда (2016), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (2017) и «Бесприданница» Дмитрия Крымова (2017).

Все пять спектаклей — малой формы. Во всех сценический хронотоп создан с использованием постмодернистских приемов, но не в полемике с автором, а в диалоге с ним. Обнажение игровых структур взятой в работу пьесы производилось режиссурой не из любопытства («как это устроено?») и не из жажды ниспровергнуть сложившийся стереотип ее восприятия или постановочный канон (посыл, породивший немало постмодернистских версий мировой и особенно русской классики). Общее у этих постановок — неожиданный лиризм художественного высказывания, далекий от свойственных постмодернизму провокаций и вызовов.

Философия, идеология и психология постмодернизма представлены с достаточной полнотой в многообразии философско-эстетических, культурологических и искусствоведческих концепций (см., например: [2; 3; 4; 5]). Здесь нет необходимости повторять то, что специалистам хорошо известно, но нужно сделать одну оговорку. Деконструкция — главное понятие в эстетике постмодернизма. Из нее исходит и на ней строится философско-теоретическое основание постмодернистских концепций искусства. Но ее смысловое наполнение до конца не определено и «плывет». Для изобретателя понятия это принципиально. Любому, кто пожелает, Ж. Деррида предлагал уточнить его рядом дополнительных терминов [6, с. 56–57]. Я разделяю точку зрения тех специалистов, которые считают деконструкцию методом постижения текстовой реальности [7, с. 179].

С учетом того, что перенесение общих идей из одной сферы гуманитарного знания в другую требует особой научной осмотрительности, понятие деконструкции в данной статье трансформировано и приведено в соответствие со спецификой театра как вида искусства. Под деконструкцией здесь и далее понимается сознательное пересоздание режиссером хронотопа пьесы в хронотоп спектакля, ведущее к изменению предлагаемых обстоятельств времени и действия спектакля. Надеюсь, из контекста работы читателю это будет ясно.

Не претендуя на полноту освещения поэтики сценического постмодернизма, выделим только одно звено, но весьма существенное: хронотоп в постмодернистском спектакле.

Хронотоп — одно из важных понятий литературоведения, введенное М. М. Бахтиным и представленное как целостный и единый эстетический феномен в очерках по исторической поэтике: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [8, с. 235].

В романе хронотоп не только образно конкретизирует пространственно-временные параметры повествования, но и эстетически отформовывает сюжетные перипетии. По существу, он представляет собой становой хребет романного содержания: «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение» [8, с. 398].

По мысли ученого, сюжетное событие только тогда становится образом, когда обретает почву в хронотопе: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [8, с. 235]. При переносе на сцену авторский хронотоп становится еще более зримым, чем на страницах книги. Повинуясь законам сцены, он утрачивает свою литературную целостность и превращается в сценический хронотоп, в котором наглядно обозначается точка «встречи реального и метафизического пластов хронотопа» [9, с. 445].

Структурообразующая функция хронотопа равным образом распространяется и на литературу, и на театр. Но законы его бытования на драматической сцене иные, нежели в литературном произведении. Прозаик, драматург или поэт описывают время и место действия средствами литературного слова. На сцене слово автора воплощается в красках, объемах, фактурах декораций, звучит в слове актера и в музыкально-звуковом оформлении спектакля. В связи с этим «хронотоп, заложенный в пьесе, видоизменяется и продолжает усложняться хотя бы за счет новых наслоений — хронотопа представления и театра в целом...» [10, с. 445].

Если в романе точкой схождения времени и пространства является человек, то в спектакле точкой схождения оказывается человек играющий. *Nomoludens* — «сердцевина» сценического хронотопа, его нервная система. Это обстоятельство выводит на первый план и остро ставит проблему актера в постмодернистском спектакле как в теоретическом плане, так и в практическом отношении.

Образная трактовка времени и места совершения сценических событий, разумеется, важна. Но одухотворяет и одушевляет сценическую среду искусство играющих актеров. Если спектакль есть «синтез искусств», то артист (ансамбль артистов) есть «живой синтез» спектакля. В нем сходятся все силовые линии и энергии действия, и от искусства играющего актера зависит, сольются ли они в органичное единство.

Действие, разыгрываемое актерами перед публикой, есть родовой признак театра как вида искусства. Характер «подражания действию» может быть каким угодно (миметическим, масочным, знаковым и т. п.), но сущность театрального искусства — игра. Игровая природа действия — это «азбука театра», о чем весьма кстати напомнили сторонникам постдраматизма участники содержательной полемики о постдраматическом театре [11, с. 5–9; 5, с. 9–10; 12, с. 11–16].

Традиционный взгляд на соотношение литературы и театра исходит из признания объективной ценности взятого для постановки произведения мировой классики. Отсюда — стремление режиссера проникнуть в «зерно» автора и извлечь облик сценического хронотопа из текста. Предлагаемые обстоятельства времени и места действия, заданные автором (прозаиком, поэтом или драматургом — неважно), облакаются в образные одежды и превращаются в хронотоп спектакля (сценический хронотоп).

В случае с режиссурой, отрицающей самоценность взятого в работу литературного произведения, дело обстоит иначе. Режиссер-постмодернист имеет дело не столько с классическим литературным произведением, сколько с его историческим бытованием в культуре, с историей его воплощения на сцене. Создавая спектакль, он работает не только и не столько с классическим текстом, сколько со «шлейфом» его сценических истолкований, с чередой постановок в его сценической истории. Налаживание игрового контакта с ними приводит к созданию такого хронотопа спектакля, в котором происходит конфликтная сшибка, ироническое отталкивание и взаимопроникновение самых разных театральных времен, культур, идей и дискурсов. Волей режиссера исходный авторский хронотоп подвергается деконструкции. Создаются новые предлагаемые обстоятельства времени и места сценического действия, порой разительно отличные от авторских. А уже к ним «подверстываются» действующие в этих обстоятельствах лица, нередко весьма далекие от тех, что предполагались автором.

Режиссерская деконструкция авторского хронотопа ставит исполнителей ролей в трудную ситуацию. Автором в пьесе задан один художественный тип, с присущей ему психологией, структурой личности, культурой чувств, мотивировками поведения — актеры на сцене должны воплощать другой, для которого в классической пьесе оснований маловато. Чаще всего проблема решается установлением игровой дистанции между литературными персонажами и сценическими образами. Вместо лицемерия объективно сущего художественного типа зрители наблюдают, как исполнители ролей с этим типом играют, то скрывая расстояние между собой и образом, то всемерно обнажая

его, то почти растворяясь в нем. Отсюда вытекают общие принципы постмодернистской поэтики в искусстве театра:

- отказ от литературного текста как истока сценического действия («смерть автора»);
- деконструкция классического произведения;
- создание хронотопа спектакля путем сдвига или прямой ломки авторских предлагаемых обстоятельств времени и места действия;
- игровое отношение как к формальной структуре произведения, так и к его содержательным смыслам и ценностям (принцип иронии и постиронии);
- игра режиссера с авторскими персонажами, мотивами и темами, с отдельными эстетическими приемами автора, структурой литературного произведения в целом и с чужими постановочными приемами (принцип цитатности);
- активное использование инновационных цифровых технологий (мультимедийных проекций, телевизионных экранов и др.), приемов и принципов кинематографа;
- коллаж как игровой постановочный прием;
- монтаж как принцип создания сценического действия.

Кажется, нет ничего более чуждого этим принципам, чем драматургия Островского, для которой в свое время было найдено точное жанровое определение: «пьесы жизни». В каждой из них действие течет от начала к финалу, как вода в русле реки, органично и естественно. Там, где возникает препятствие — вскипает и бурлит, где жизненные берега раздвигаются — движется мерно, просторно, плавно, а там, где на дне реки скопилось слишком много житейской мути, — течение действия замедляется, становится муторно-томительным, грузным, тяжким для персонажей.

Столь же органична и столь же естественна театральность «пьес жизни». Во многом она обусловлена условиями и условностями театра того времени, в котором состоялись их первые премьеры. А поскольку в эпоху классического реализма игрались они превосходно, сложился постановочный канон Островского — тот самый «театральный мундир», с которым люди театра обращаются по-разному. Одни пытаются его подновить и освежить, вторые — перелицевать, а третьи — разрезать на куски и поиграть с обрезками.

Сценическая судьба Островского завидна. В ней были взлеты, успехи и триумфы, недоразумения и полуудачи. Были и провалы, но со сцены «пьесы жизни» не сходили никогда. Они прошли через многое: как в зеркале, увидели себя в исполнении мастеров сценического реализма; познали модернистскую стилизацию; примерили авангардистскую циркизацию и кинофикацию; испытали соцреалистическую социологизацию образов и публицистическую вульгаризацию своих сюжетов. На исходе прошлого столетия они подверглись постмодернистской деконструкции и заново удивились сами себе.

Мода на постмодернизм породила многотиражные «издания» классики на разных сценах, набранные одним «шрифтом». Публике предлагается картинка, сделанная по принципу «пышно-дорого-богато»: претендующие на гламурность архаусные декорации; развернутые на зал фронтальные

мизансцены; современные костюмы на выдернутых из родной среды исторических персонажах; экраны, развешенные там и сям, где надо и не надо; создаваемые с помощью цифровых технологий мертвенные фрагменты декорации и т. д. и т. п. Беда в том, что среди этого постановочного великолепия актеры зачастую играют по старинке, как в провинциальном академическом театре середины прошлого века, только хуже.

Постмодернистский «театральный мундир» Островского ничем не лучше прежних. Перефразируем классика: все «театральные мундиры» одинаковы, каждый талантливый спектакль талантлив по-своему. Вопрос о том, с какой театральной поэтикой — романтической, реалистической, модернистской, постмодернистской или авангардной — соотносится талантливый спектакль, непринципиален.

С постмодернистскими обработками «пьес жизни» критику иметь дело не просто. Обнажение и переформатирование авторских игровых структур нередко шокирует и отталкивает, а технологически безупречная «картинка», в которой это обнажение и переформатирование происходит, выглядит неуместно. Использование высоких технологий в сценографии спектакля не решает актерской проблемы. Допустим, на экран выводится крупный план исполнителя роли. Работа актера на камеру и работа на зал — это разные психотехники и приемы игры. Можно ли одновременно играть лицом на камеру, а корпусом — на зал? На сцене крупный план создается принципиально другими приемами (актерскими, мизансценическими, световыми), чем в кинематографе или на телевидении.

Если сохранять аналитическое равновесие и не впадать в напрасный нигилизм, то надо признать: в конечном счете в театре все решает талант. Талантливая, артистичная и умная игра режиссера с авторскими идеями и формами на наших глазах перевоплощает «пьесу жизни» в «спектакль играющей жизни». Если режиссер скуден на талант, постмодернистский принцип игры удешевляется и спектакль превращается в претенциозное интересничание на грани дилетантизма.

Только бездумные апологеты постмодернизма называют его мейнстримом современного театрального процесса. Трезвомыслящий аналитик справедливо замечает, что реальная театральная жизнь России «характеризуется равноправным сосуществованием разных стилевых систем — реалистической, модернистской и постмодернистской» [4, с. 123].

Для «пьесы жизни» не страшен никакой постмодернистский разворот, она выдержит что угодно, но при единственном условии — сохранении в спектакле базовых гуманитарных ценностей автора. В поле нашего внимания — спектакли малой формы, в которых деконструкция авторского хронотопа проходит не в конфликте, а с опорой на традиции русской и мировой культуры, и актеры существуют в постмодернистском хронотопе умело, органично, артистично.

Классиком отечественного сценического постмодернизма можно смело именовать Юрия Погребничко. Он первым применил принцип деконструкции к русской классике. Создал образцовую постмодернистскую композицию

по комедии «Лес» и трижды к ней возвращался, варьируя мотивы, уточняя сценические предлагаемые обстоятельства, меняя название спектакля: в первой редакции — «Лес» (1987), во второй — «Нужна трагическая актриса» (1989), в третьей — «Нужна драматическая актриса» (2000). Речь пойдет о третьей редакции, поставленной на крохотной сцене театра «Около дома Станиславского», — в ней режиссерский замысел обрел завершенность и полноту.

В постановке Погребничко время и место действия раздвинуто вширь, гораздо дальше окрестностей усадьбы Пеньки: пешее путешествие двух актеров «из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь» длится всю жизнь; в их экзистенцию входит бескрайнее пространство России, взявшее власть над актерской душой. Место действия — случайная остановка на этом бесконечном пути, отмеченная посеревшей от прошедших дождей и морозных зим деревянной вышкой, не то пожарной, не то сторожевой, не то караульной. Возникает впечатление, что актеры забрели в давно опустелый сарай или на склад, где только и есть, что останки съеденной временем обстановки.

Действие разворачивается в местности унылой, заброшенной, забытой и богом, и людьми. Критики окрестили ее «зоной» и написали о ней как о случайно уцелевшем «осколке лагерного мира». Но если это и зона, то другая, родственная той, которую показал в фильме «Сталкер» Андрей Тарковский. Кроме физических объектов, она содержит в себе экзистенциальное пространство памяти о прожитом, но до конца не отжитом. В том, как «дышит» зримое пространство «зоны», чувствуется незримое, таинственное присутствие вечности, отзвук замершей бесконечности. Воздух спектакля пульсирует воспоминаниями о сыгранных ролях и пройденных дорогах. Он содержит в себе все несбывшиеся актерские мечты, утраченные иллюзии и не утраченные надежды. Источник действия — неутолимая жажда актерства в пешеходных путешественниках. Обосновавшись на новом месте, они мгновенно превращают сарай в пространство для игры. Здесь они хотят разыграть «Лес», если найдут драматическую актрису, способную любить и броситься в пруд от любви («Душа мне, братец, нужна, огонь...»). С полной самоотдачей они приступают к выбору актрисы на роль Аксюши. Трагик Несчастливцев берется за роль режиссера-постановщика грядущего спектакля, а комик Счастливец берет себе роль богатой барыни Гурмыжской. (Чем не повод забыть о своей бедности?)

Сценический сюжет движется рефлексией театра о самом себе, о своей игровой природе. Что есть театр и что такое актерство: способ забвения жизни, форма спасения от жизни, стремление к ее преобразению или, может быть, просто-напросто игра в жизнь? Ироническая горечь покоя, легшего на сердце после того, как все изжито и кончено, слышится в интонации, с какой Несчастливцев (превосходная работа Алексея Левинского) читает стихотворение Георгия Иванова: «Хорошо, что нет Царя, / Хорошо, что нет России, / Хорошо, что Бога нет». Кажется, Левинский в этот момент не то чтобы вышел из роли, скорее отстроился от нее, ибо, читая стих, он высказывается не только о себе, но о всем русском актерстве. А может быть,

настолько погрузился в себя, что забыл о том, что идет спектакль, что он на сцене, и начал негромко произносить стих «от себя» и о себе? В этом спектакле так тоже может быть.

Погребничко считает, что игровое преобразование реальности таит в себе «возможность духовного прорыва». Он ставит спектакль о людях, готовых истратить свою единственную жизнь на то, чтобы однажды этот прорыв все-таки произошел. Он сам так работает и так живет.

Анатолий Праудин, ставя «Бесприданницу», следует указаниям автора и разворачивает сценический сюжет перед входом в кофейню. Сама кофейня спрятана за кулисами. Перед глазами зрителей — только несколько столиков, вынесенных лакеями наружу по случаю теплой летней погоды. Маленький оркестр что-то наигрывает. Столы — основной декорационный модуль. Лакеи их переставили, большую часть вынесли, с двух других одним взмахом сняли белые скатерти и другим взмахом накинули цветные — вот и квартира Карандышева. Убрали почти все столы, оставили только один, переменяв на нем скатерть, ковер тоже сменили с черного на красный — дом Огудаловых.

Это не значит, что актеры на амплу «кушать подано» обслуживают «первых сюжетов». Отношения между ними разработаны так, что любо-дорого посмотреть. Даже чисто служебные роли играют с той полнотой психологизма, которою славились артисты Первой студии МХТ и актеры раннего Анатолия Васильева. Хозяина кофейни играет народный артист Николай Иванов, ни больше ни меньше. И создает образ законченный, объемный. Не кричит, не валяжничает, руками не размахивает, лакеям (их у него двое) приказывает негромко, но так, что не посмеешь не исполнить мгновенно. Но видно, что не обижает ни в обращении, ни в тоне. К служащей девушке «на подхвате» (она в беленьком чепчике и милом фартучке, надетом поверх платьица с оборками) относится по-доброму, подбадривает взглядом или кивком головы, когда она теряется. Клиенты для него — не «кошельки» с готовой платой за обслугу и возможными чаевыми, а гости дорогие. С Паратовым (Александр Борисов) дружески обнимается — видно, что давно знакомы и встрече рады. Оба сильные, мужественные, подобранные — таким лучше не перечить, для встречного-поперечного они могут быть опасны. Не случайно за пояс Хозяина заткнут топор — он сможет, если что, пустить его в дело.

Вожеватов (Юрий Елагин) поглядывает исподлобья, недобро, иногда кривит губы. Весть о предстоящем замужестве Ларисы подает Кнурову со скрытым злорадством — съел? Ревнив к чужим успехам, статусам и доходам — сам так не может, хотел бы, как Паратов, но не умеет, и знает, что не получится, и оттого ни на секунду не покидает его тоскливая, тяжелая зависть к соперникам на любовном фронте. (Впрочем, любовь тут ни при чем. Фронт соперничества — налицо, а любовь — отсутствует напрочь.) Изнывая от злобы и не зная, куда выплеснуть накопившееся, он обмазывает Робинзону (Александр Кабанов) лицо какой-то жидкой дрянью и прямо в лицо впечатывает комья пуха — полегчало. А тот сидит согнувшись и глотает со слезами впечатанное.

Извивы душевной жизни прописаны точно, с давно не виданным на сцене богатством подробностей, в каждом (!) персонаже. Все три часа сценического времени Кнуров (Владимир Баранов) снедаем поздней, завистливой и злобной, страстью к женщине, про которую нельзя сказать, что она «эфир», но прочитать на строгом челе «Не продается» — можно. Мы видим, как под угрозой полного самоуничтожения удачливый и всеми обожаемый Паратов — Борисов принуждает себя отказаться от смелых повадок любимца судьбы. Харита Игнатъевна стойчески выдерживает бряхимовские катаклизмы, не пасует ни перед кем и не теряет лица в любой ситуации (Ирина Соколова играет ее настоящей петербургской дамой, «столичной штучкой», которой в Бряхимове никто не ровня, кроме Паратова). Презираемый всеми Карандышев (Сергей Андрейчук) любит свою Ларису так глубоко, несказанно и трепетно, что убивает ее. Не из ревности, а потому что не хочет для нее оскорбительной судьбы содержанки. И, понимая это, Лариса благодарит несостоявшегося жениха за его «благоденствие».

Вопрос: при чем здесь сценический хронотоп? Не отвлеклась ли я от темы статьи? Нет, я только хочу показать, какую жизнь можно вычитать из «пьесы жизни», если довериться той художественной реальности, которую создал (сочинил, изобрел) автор. В пространстве сцены создается течение общей жизни, одной на всех в городе Бряхимове. Атмосфера действия пропитана предвестьем чего-то нехорошего. В воздухе спектакля разлито предчувствие беды — в паузах, переглядках, зонах молчания, до краев наполненных подтекстовой жизнью.

Вторжения более поздней эпохи в спектакле есть, но они не разрушают атмосферы, только проблесками мелькают, напоминая, что перед нами жизнь, но жизнь, преображенная эстетически. На подоконнике — фотокарточка Станиславского в роли Паратова, на столе — фотопортрет Веры Комиссаржевской, перевязанный траурной ленточкой. Ее поминают, как положено, водочкой. В спектакль входит поминальная (погребальная) тема. В финальной сцене — опять поминки, но уже по Ларисе. В том, что она присутствует на них, поднимает бокал и произносит свой прощальный тост, нет никакой мистики. Но есть ощущение, что говорит она откуда-то «оттуда», из какой-то не ведомой никому здесь дали, глядя на всех покойно и просто. Напряжение спало. Она уже «там». Весь спектакль неведомая «та» реальность просвечивала сквозь до оскомины знакомую «эту», а в момент гибели героини они сомкнулись. На этом свете, среди сидящих за поминальным столом людей, ей больше нечего делать, и Лариса медленно покидает сцену. После недолгого молчания Вожеватов и Кнуров возвращаются к начатому в первой картине разговору о поездке в Париж. Излюбленная Островским кольцевая композиция находит точное сценическое решение.

Трактовка темы смерти определяет самое существенное в художественной философии любого писателя. У Островского это всегда кульминационный взлет действия. От социально-бытовой горизонтали душа возносится ввысь по духовной вертикали — это центральное событие в событийной цепи

сюжета. «Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт», — определил театральную сущность события А. П. Скафтымов [13, с. 411].

Персонажами Островского смерть понимается и переживается как длящееся «разлученье души с телом» [14, с. 233]. И этому событийному моменту в «пьесах жизни» — особое внимание режиссуры.

На сцене событие смерти — всегда главное, разрывающее цепь сюжетных событий, устремленных от начала спектакля к финалу. По словам С. С. Аверинцева, в минуты иссякания человеческой жизни «подсознательное особенно близко подходит к сверхсознательному» [15, с. 49]. В эти мгновения действие начинает лихорадочно пульсировать: то затормаживаться, то стремительно ускоряться. Темпоритм действия словно выписывает кардиограмму души в страшные минуты «втекания» временного потока событий в вечность. «Время» оказывается парной категорией к понятию «вечность», пространство распадается в бесконечность, а точкой их схождения оказывается человек, застигнутый на пороге земного бытия.

Перейдем к трем постмодернистским спектаклям, сравнительно недавно поставленным на малой сцене: «Гроза» в режиссуре Евгения Гельфонда (НХТ, 2016), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (Театр им. Пушкина, 2017), «Безприданница» Дмитрия Крымова (ЩДИ, 2017). Деконструкция сценического хронотопа в них более решительная, чем у Праудина, но режиссеры на нее идут в надежде на освобождение актера от автоматизма восприятия пьесы и роли. Общая черта этих спектаклей — «обжитость» сценического пространства, в котором актеры пребывают органично и свободно, несмотря на то что действие разворачивается не во времена Островского, а в начале XX столетия. Объединяются постановки еще по одному признаку, сюжетному: все три «пьесы жизни» заканчиваются смертью героини¹.

«Гроза» решена Евгением Гельфондом в жанре «репетиции с антрактом». Сцена, залитая ровным солнечным светом, напоминает небольшой репетиционный зал. Овальные проемы арок, пюпитр с нотами, разновысотные табуреты, две стремянки. Фактура обстановки — желтовато-высветленное дерево. В этом небольшом пространстве много воздуха и света.

Ощущение легкости усиливается, когда на сцену выходят актеры в светлых летних костюмах и актрисы в легких нарядах белого, кремового, молочного оттенков. В их облике нет ничего от калиновцев, больше — от чеховских интеллигентов. Режиссер (Алексей Зайков) раздает им тетрадки с ролями, зачитывает цитаты классиков режиссуры о пьесе и приглашает к началу репетиции.

Актеры перешучиваются, подначивают друг друга, сыплют знакомыми «пословичными» названиями, со смешками перебрасываются репликами из полученных ролей. Они как бы «примеряют» на себя предлагаемые обстоятельства пьесы и пытаются «внедриться» в порученные им роли. Режиссер всматривается в них и внимательно

¹ Подробное описание этих спектаклей приводится в моей статье «Островский своими словами, штрихами и красками» [16]. Материалы из нее использованы далее, но рассмотрены в другом ракурсе, в предопределенном проблематикой работы.

вслушивается в речевой разнотой. Когда улавливает верную интонацию, легонько ударяет дирижерской палочкой по глюкофону, который держит в руках. Актеры слышат извлекаемые звуки и невольно подстраиваются под них. Постепенно шутки стихают. Труппа серьезнеет. Начинается настоящая «разведка» пьесы.

Актеры, воспитанные в школе Станиславского, работают этюдным методом. Видно, что он им впору. Они слышат интонацию партнера и отвечают в нужном тоне, улавливают смысловой посыл и посылают в ответ точный встречный импульс. За штампами не прячутся, остаются собой. Играют без жирных курсивов и эффектных подчеркиваний. Описательные места текста сокращают, недосказанное прячут в подтекст. Работают в стиле раннего Московского Художественного театра, с долгими, эмоционально насыщенными паузами, подробно разработанными по внутренней линии.

Не весь произносимый со сцены текст — из пьесы, но его переложение «своими словами» корректно. В сцене в овраге иронические комментарии Кудряша (Константин Талан) и смешливые реплики Варвары (Татьяна Кельман) ставят Бориса (Петр Оликер) в глуповатую ситуацию. Веселое оживление зала его еще больше смущает, а при появлении Катерины (Марина Оликер) он теряется окончательно. Исполнение искрит настоящим живым юмором. Свидание молодых играется без бытового окраса или нарочито сгущенного драматизма. Выстраивается параллель к сцене свидания Дикого с Кабанихой. Александр Майер и Татьяна Богдан разыграли ее как «хорошо темперированный клавир». Ревнивые подозрения, взаимные упреки, неизжитое любовное тяготение, минуты нежности, сожаление об упущенном счастье — каждому оттенку переживаний найдены точные интонационные и пластические характеристики.

Отлично решена финальная сцена. Режиссер зачитывает строки последнего акта, собираясь растолковать актерам, что и как здесь играть. Катерина, которую вымотала сцена прощания с Борисом, решает, что с нее довольно. Борис уехал, все кончено, ничего не нужно. Она забирает у режиссера тетрадь с текстом и вкратце объясняет сгрудившимся вокруг нее людям, что в могиле — лучше, чем с ними.

Интонационно актрисой выделена лишь одна фраза: «Кто любит — тот будет молиться». Она обращена ко всем присутствующим: действующим лицам пьесы (обитателям города Калинова), персонажам спектакля (актерам времен раннего Художественного театра), исполнителям ролей (актерам Нового Художественного театра), публике («немым зрителя финала»).

Закон человечности, в защиту которого выступил театр, действителен для всех времен, пространств и людей, сложно и прихотливо сплетенных в пространстве челябинского спектакля. Таков содержательный смысл принятой Гельфондом деконструкции классического сюжета.

Персонажи спектакля Екатерины Половцевой «Не от мира сего» бродят по пустому зрительному залу, вольготно разваливаются в креслах, иногда о чем-то негромко переговариваются, а на сцену выходят только тогда, когда

это требуется сюжетом, и играют впритык к зрителям, рассаженным вдоль левых кулис. В зале царит атмосфера кабаре, на сцене — декаданса. В зале — ленивые позы, пошлые ухаживания, кокетливые взвизги, шепотки на ухо и по временам нехорошие улыбочки. На сцене — чередования световых потоков, пластических образов, пауз и звуков.

В декорации господствует стиль art nouveau. Обстановка производит впечатление дорогого антиквариата: расписные ширмы, старинные часы с маятником, стильное обрамление зеркал и картин по стенам, изящные безделушки на туалетном столике, шкаф со стеклянными дверцами, сияющие приборы на массивном столе, тяжелые шторы на окнах. Вся эта роскошь поблескивает и мерцает в меняющемся свете хрустальных люстр, торшеров, настольных ламп, прожекторов. В зыбком, неверном освещении и действие будто подрагивает: то нетерпеливо приплясывает, то двусмысленно подмигивает, то в нерешительности медлит и впадает в транс.

Тут впору вспомнить о драматургии Ибсена и прозе Андреева или Сологуба, о кинематографе Бергмана или Антониони, в которых чередования световых потоков, пластических образов, пауз и звуков порою значат больше, чем смысл произносимых актерами слов.

Нервно вибрирующее течение действия содержит резкие акценты, связанные с вторжением современности на сцену. В минуту рефлексирующего самобичевания неверный супруг героини Кочуев (Алексей Воропанов) неожиданно сбивается с монолога Островского на стихи Бродского. В чтении слышна едва заметная нота иронии: публичное раскаяние героя, к тому же излагаемое певучими стихами, не вызывает у автора спектакля ни малейшего доверия.

Мать героини (Эльмира Мирэль), одетая в вызывающий наряд стриптизерши, решительным шагом выходит из полутемного зала на освещенные ярким светом подмостки и, завладев микрофоном, толкает темпераментную речь в защиту святой материнской любви: «Я стану просить, чтоб запретили судам бунтовать против меня моих дочерей, чтоб их непослушание в судах не оправдывали. Я же мать; я свои права знаю». Говорит она с напускной горячностью, явно работая на публику, ни дать ни взять участница телевизионного ток-шоу — еще один проблеск разящей насмешки.

Театральная публика в течение этих фрагментов тоже трансформируется. В момент чтения стихов зрители превращаются в участников эстрадного «вечера поэзии», а в момент выступления перед ТВ-камерами — в массовку телепрограммы, живо реагирующую на выхваченный из текста узнаваемый мем «яжемать».

Обитатели «мира сего» внешне пышут здоровьем, а внутренне чем-то подточены, разъедены гнильцой «передоновщины». Играются они в бодрых мажорных тонах, в остром рисунке, резкой пластике, броских жестах.

Иное дело — утонченно-изысканная героиня «не от мира сего». Роль Ксении (Анастасия Лебедева) строится на прихотливых ритмах и нервно вибрирующих интонациях. Воссоздавая душевный строй героини, актриса

не позволяет себе развинченности. Даже опасные сцены, в которых Ксения пугается странных сумеречных видений, истерически дрожит, приходит в отчаяние и умирает, исполняются строго и четко. Ее смерть больше похожа на успение. Никаких судорог, предсмертных хрипов и метаний. Ксения медленно опускается в кресло, слегка наклоняет голову к плечу и замирает.

Но заканчивается спектакль не этим печальным *diminuendo*, а репликой Снафидиной, изъятой из второго акта и дерзко смонтированной с финальной сценой: «Я просила, я молилась, чтоб она умерла еще в отрочестве, девицей. Тогда бы уж туда прямо во всей своей младенческой непорочности...» В этот момент ирония режиссера срывается в саркастичный абсурд. Печали в финале спектакля нет — есть горькая досада на то, как нелепо, глупо, противно устроен «мир сей», как оскорбительно в нем пребывать живой человеческой душе, если она «не от мира сего».

В руках Дмитрия Крымова «Бесприданнице» предстояло нешуточное испытание на художественную прочность. Режиссер-ироник (не исключено, что тайный постироник) экзальтации не переносит, сентиментальность презирает и в спектаклях расправляется с ними безжалостно. Подпустить слезу — не в его вкусе, а пересказать классический сюжет «своими словами», щегольнув при этом фамильярностью стиля и беспардонностью слога, как раз по нему. Поставленная им «Бесприданница» резка по фактуре. Монтажные склейки намеренно грубы, композиционные врезки нарочито вульгарны, а пространственная композиция вызывающе простовата.

Огромная плазменная панель на стене, перед нею — зрительный ряд, слева от нее — дверь, в проеме которой появляются персонажи; справа — другая, расположенная ближе к зрителю. Скучное, тоскливое, стертное пространство будней, с обшарпанной мебелью и бесформенными одежками из секонд-хенда, висящими слева на крючках длинной деревянной планки. С экрана слетают, бешено роятся и экстатически закручиваются в информационном шабаше взвихренные обрывки виртуальной реальности.

Кадры хроники: бегущие с поднятыми руками одинаковые футболисты и ревущие в азарте одинаковые болельщики; укладывающие конфеты в коробки одинаковые работницы кондитерской фабрики; склоняющие головы и перебирающие стройными ногами одинаковые балерины в белых пачках; одиноко мчащийся по абсолютно пустому проспекту президентский кортеж; плывущий прямо на зрителей пароход с красавцем-мужчиной на палубе; говорящая голова политического обозревателя; онлайн-трансляция постельной сцены Ларисы и Паратова, заснятой скрытой камерой. В непрерывно транслируемом информационном потоке всё всему равно и ничего не значит. Связь современности с историей разорвалась, и различия между столетиями исчезли. «История прекратила течение свое», а современность взбесилась. Мир, лишенный культурной иерархии, утративший духовную вертикаль, рассыпался на осколки.

Воздух перенасыщен мерзостью запустения. Дышать им могут только очень закаленные натуры, впрочем, столь же виртуальные, как персонажи

комиксов и мемов. Роли играют в брутальной манере, на форсаже: приемы исполнения агрессивны, краски характерности крикливы, пластика эксцентрична. Масочные гримы, наклейки и парики актеров «кричат» о черной комедии и «пищат» о своем происхождении из *commedia dell'arte*.

Центр этого сюрреалистического кошмара — героиня спектакля, волшебно сыгранная Марией Смольниковой. Внешне — вульгарная безголовая певичка из задрипанного кафешантана. Внутренне — русская Кабирия из глубинки, которой судьба не оставила ни малейшего шанса для финальной улыбки, а самой улыбнуться — душевных сил не хватило. Они были истрачены в тщетной борьбе за свое самостоянье.

В лихорадочном полубреду она мечется по сцене, читает цветаевские строки («Уж сколько их упало в эту бездну»), сбивается и забывает текст, бежит за дверь с игриво-похабной надписью, надеясь вспомнить и продолжить, но выскакивает с разобранным обрезом, дрожа от возбуждения, собирает детали, ищет взглядом, кто бы ее убил, и сует Карандышеву в руки.

Выстрел. Она падает. На экране расплывается кровавая клякса, не скрывающая своего «киношного» происхождения. Это не кровь Ларисы — это общее место мелодраматического сюжета на экране убогого кинотеатра. Монтажный стык «снимает» событийность смерти героини. Катарсиса не случилось, «очищения страстей страстями» не произошло. неподходящее время и место для этого. Хронотоп не тот.

Крымов создает очень злую картину мира. Он играючи перемешивает экран и сцену, балетную классику и футбол, эстрадный шлягер и классический стих, спорт и политику, виртуальность и реальность, мужчин и женщин, Сартра и «сартир» (опечатка по Фрейду), художественность и документальность.

«Безприданница» — настоящая энциклопедия постмодернистских приемов: радикальная деконструкция пьесы; намеренные анахронизмы хронотопа; саркастическая усмешка и ироническое остранение в атмосфере действия; едкое и насмешливое презрение к реальности, распространяемое и на историческое прошлое, и на современное настоящее; использование экранных образов; откровенный эклектизм стиля; травестия образности; произвольный монтаж редких цитат и расхожих постановочных приемов; коллажная композиция и, наконец, универсальный структурообразующий принцип игры со стереотипами — идеологическими, культурными, эстетическими, жанровыми.

В типовом постмодернистском спектакле *игра* есть способ существования человека театра, *деконструкция* — метод созидания новой театрально-эстетической реальности; *ирония* — средство освобождения или, по крайней мере, внутреннего отстранения от заезженных истин.

В самом общем виде постмодернистская модель спектакля такова.

Время действия — простой игровой сдвиг авторского времени в другую эпоху или сложное игровое смешение разных временных потоков, состоящих из давнопрошедшего, недавнего прошлого и текущего настоящего.

Место действия — игровое пространство сцены (вне зависимости от того, разворачивается действие в Замоскворечье или Калинове, в Бряхимове или на самом краю Москвы), предназначенное для игры актера.

Действующие лица — играющие актеры. Вопрос природы, характера и качества актерской игры в постмодернистском спектакле — важнейший, о чем говорилось выше. Если слово понимать как смысловой «квант» актерского исполнения, то движение, жест, пластику, мимику актера можно рассматривать как энергетическую «волну», идущую от него к публике. Анализируя поэтику сценического хронотопа, можно и нужно говорить о «квантово-волновом» единстве актерской игры: не о природной одаренности актера, а о его умении художественно преобразить свою природу на сцене.

Общность рассмотренных постмодернистских версий «пьес жизни» состоит в том, что «пьеса жизни» в ходе ее представления публике преобразается в «спектакль играющей жизни».

И в каждом из них сценическая жизнь играет по-разному.

Погребничко «окутывает» острые постмодернистские приемы атмосферой экзистенциального свойства.

Праудин своей тончайшей нюансировкой внутреннего рисунка ролей начинает движение от театрального психологизма к театральному антропологизму.

Гельфонд следует принципам мхатовской школы игры, перепроверяя на «репетиции с антрактом» узловые позиции школы.

Половцева опирается на традицию нервного психологического тремоло, разработанную модернистской эстетикой и поэтикой.

Крымов монтирует встык элементы разных поэтик, объединяет их приемом игрового коллажа и вбрасывает в коллажное единство актрису, играющую в традиции сценического психологизма. (По отдаленной ассоциации это напоминает ситуацию Мейерхольда с Бабановой.)

Однако существо вопроса — не в языке, на котором сценический постмодернизм изъясняется с публикой, а в содержательном наполнении чаемой новизны. Когда талантливому человеку есть о чем поговорить со зрителем (и о чем с ним вместе помолчать, все понимая без слов), он и разговаривает с ним без фальши. Не изменяя ни себе, ни правде своего таланта, он создает новый игровой синтез, в котором великие традиции театрального прошлого органично сливаются с новейшими открытиями европейской драматической сцены.

Чужое — не значит навеки чуждое, особенно в искусстве театра. Каждое «чужое» театральное течение, влиявшее к нам из европейского далека, со временем переставало быть «чуждым». Его поэтика осваивалась, насыщалась русскими темами, находила опору в русской культуре, обретала русский культурный ландшафт, и течение становилось «своим», а потом и «родным». Так проходило становление чудесных культурно-исторических феноменов — русского классицизма, русского романтизма, русского символизма, русского абсурдизма... Возможен ли отечественный вариант сценического

постмодернизма, столь же эстетически богатый и разнообразный, как прочие «измы»? Спектакли, о которых шла речь в данной статье, позволяют на это надеяться.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Элштейн М., Битов А. Разговор о постмодернизме // Знамя. 2019. № 5. С. 150–160.
2. Элштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. — 267 с.
3. Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. — 336 с.
4. Крюкова Т. А. Постмодернизм в театральном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. — 132 с.
5. Максимов В. И. Постдраматизм без берегов // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 9–10.
6. Деррида Ж. Письмо японскому другу / пер. с фр. А. В. Гараджи // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53–57.
7. Тарасов А. Н. Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма // Философия и общество. 2009. № 1. С. 174–187.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
9. Сальникова Е., Дмитриевский В., Крутоус В. О многосложности театрального хронотопа спектакля // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020. № 3–4. С. 440–457.
10. Котович Т. В. Хронотоп театрального произведения: монография. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2011. — 178 с.
11. Барбой Ю. М. Постдраматический театр и постреальный драматизм // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 5–9.
12. Песочинский Н. В. Правила нарушения правил // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 11–16.
13. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные изыскания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 404–435
14. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: Русский язык, 1991. — 683 с.
15. Аверинцев С. С. Несколько слов по поводу статьи Ю. Каграманова // Континент. 2011. Т. 3. № 149. С. 47–51.
16. Шалимова Н. А. Островский своими словами, штрихами и красками // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2018. № 3-4. С. 11–26.

REFERENCES

1. Epshtein M., Bitov A. *Razgovor o postmodernizme* [The Conversation about Postmodernism]. *Znamya*. 2019, no. 5, pp. 150–160.
2. Epstein M. *Postmodern v Rossii: literatura i teoriya* [Postmodern in Russia: Literature and Theory]. Moscow: LIA R. Elinina, 2000. 267 p.
3. Vilisov V. *Nas vsekh toshnit. Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametil* [We are All Sick. How the Theatre Became Modern without Us Noticing It]. Moscow: AST, 2019. 336 p.

4. Kryukova T. A. *Postmodernizm v teatral'nom iskusstve* [Postmodernism in Theatrical Art]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). St. Petersburg, 2006. 132 p.
5. Maksimov V. I. *Postdramatizm bez beregov* [Postdramatism without Shores]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2014, no. 2 (76), pp. 9–10.
6. Derrida J. *Pis'mo japonskomu drugu* [Letter to a Japanese Friend]. Trans. by A. V. Garadzhi. *Voprosy filosofii*. 1992, no. 4, pp. 53–57.
7. Tarasov A. N. *Teoriya dekonstruktsii kak filosofsko-teoreticheskaja osnova estetiki postmodernizma* [The Theory of Deconstruction as a Philosophical and Theoretical Basis of Postmodern Aesthetics]. *Filosofiya i obshchestvo*. 2009, no. 1, pp. 174–187.
8. Bakhtin M. M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics]. In: Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. 1975, pp. 234–407.
9. Salnikova E., Dmitrievskiy V., Krutous V. *O mnogozlozhnosti teatral'nogo khronotopa spektakl'a* [On the Complexity of the Theatrical Chronotope of a Performance]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2020, no. 3–4, pp. 440–457.
10. Kotovich T. V. *Khronotop teatral'nogo proizvedeniya* [Chronotope of a Theatre Work]. Vitebsk: Vitebsk State University n. a. P. M. Masherov, 2011. 178 p.
11. Barboy Yu. M. *Postdramaticheskij teatr i postreal'nyj dramatism* [Postdramatic Theatre and Post-real Dramatism]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2014, no. 2 (76), pp. 5–9.
12. Pesochinsky N. V. *Pravila narusheniya pravil* [Rules Violations of Rules]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2014, no. 2 (76), pp. 11–16.
13. Skafymov A. P. *K voprosu o printsipakh postroyeniya p'jes A. P. Chekhova* [On the Question of the Principles Underlying the Construction of A. P. Chekhov's Plays] in: *Nravstvennyye izyskaniya russkikh pisatelej: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Moral Research of Russian Writers: Articles and Studies about Russian Classics]. Intro. article by E. Pokusaev and A. Zhuk. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972, pp. 404–435.
14. Dal V. I. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka: v 4 t. T. 4* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols. Vol. 4]. Moscow: Russkiy yazyk, 1991. 683 p.
15. Averintsev S. S. *Neskol'ko slov po povodu stat'i Yu. Kagramanova* [A Few Words about the Article by Yu. Kagramanov]. *Kontinent*. 2011, vol. 3, no. 149, pp. 47–51.
16. Shalimova N. A. *Ostrovskiy svoimi slovami, shtrikhami i kraskami* [Ostrovskiy in His Own Words, Strokes and Colors]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2018, no. 3–4, pp. 11–26.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалимова Нина Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: nislana@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6365-3813

ABOUT THE AUTHOR

Nina A. Shalimova — Dr. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nislana@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 9.10.2023

Отредактирована: 25.11.2023

Принята к публикации: 26.11.2023

Received: 9.10.2023

Revised: 25.11.2023

Accepted: 26.11.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шалимова Н. А. Постмодернистские версии «пьес жизни» А. Н. Островского: к проблеме сценического хронотопа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 10–29.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29

EDN AGNGFY

FOR CITATION

Shalimova N. A. Postmodern Versions of A. N. Ostrovsky's "Life Plays":

Towards the Problem of the Stage Chronotope. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 4, pp. 10–29.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29

EDN AGNGFY