

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97  
EDN GOOXDF  
УДК 821.161.1-2: 792.2(=161.1)

А. Н. Зорин  
Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского,  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0002-2342-4039

## Постгуманистические тенденции в современных трактовках пьес Островского на российской сцене

### АННОТАЦИЯ

Рубеж 2010–2020-х годов стал временем смелых экспериментов со сложным социально значимым содержанием пьес Островского, которое оказалось созвучно киновысказываниям в жанре трансгуманистической антиутопии.

Современные театральные версии демонстрируют сложный метатекст, сближающий постановочную традицию постижения Островского с поисками режиссеров, обладающих киноопытом. При этом наиболее перспективной формой освоения киноинтертекста в структуре сюжета пьес становятся версии антиутопического взгляда на социальные отношения, зафиксированные в современном экранном искусстве. В постановке Саратовского театра драмы имени И. А. Слонова «доXXXод» (2018) по пьесе «Доходное место» режиссер Данил Чашин переносит действие из XIX века в абстрактное будущее, воспроизводимое в декорациях и видеопроекции мрачными футуристическими деталями. В спектакле Мурата Абулкатина на сцене Саратовского театра юного зрителя имени Ю. П. Киселева проживание Катериной Кабановой переломных моментов судьбы визуально ассоциируется с эпизодами из фантастических фильмов и футуристических видеоигр. В результате предлагаемые обстоятельства и характеры классической пьесы Островского идеально вписываются в эстетическую систему координат киберпанка или антиутопии, где киноассоциации с культовыми лентами востребуют узнаваемую реалистическую манеру игры знаменитых актеров и формируют при этом смысловые отсылки к экзистенциальной проблематике популярных кинофильмов и телесериалов. Актуализация киновысказываний возникает в прямых киноцитатах популярных лент постгуманистической эстетики: «Терминатор», «Матрица», «Бегущий по лезвию», «Вспомнить всё», «Видоизмененный углерод», «Электрические сны Филипа К. Дика», «Меланхолия», аниме «Метрополис». Возрастающее число таких постановок актуализирует в сознании молодого поколения важность проблематики пьес великого русского драматурга, приближает к пониманию их злободневности уже в обновленной системе этических и эстетических координат. В результате поиски театра накануне и в год празднования юбилея Островского (2023) во многом перекликаются с историей прорывных интерпретаций времен празднования столетия Островского, которые определили революционный характер его трактовок в контексте доминант кинокультуры 1920-х.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, русский театр, трансгуманизм, актуализация классики, киноаллюзии.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97  
EDN GOOXDF  
УДК 821.161.1-2: 792.2(=161.1)

Artem N. Zorin  
Saratov State University,  
Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-2342-4039

# Posthumanist Tendencies in Modern Interpretations of Ostrovsky's Plays on the Russian Stage

## ABSTRACT

The period between 2010 and 2020 became a time of bold experiments with the complex, socially significant content of Ostrovsky's plays, which found resonance with cinematic expressions in the genre of transhumanist dystopia. Contemporary theatre versions demonstrate a complex metatext, which combines the tradition of interpreting Ostrovsky with preceding generations of directors with cinematic experience. In this context, the most promising form of engaging with the cinematic intertext within the plot structure of the plays becomes versions that offer a dystopian view on social relations, as captured in contemporary screen art. In the production *doXXod* (2018) by the Saratov Drama Theatre named after I. A. Slonov, based on the play *A Profitable Position*, director Danil Chashin moves the action from the 19th century to an abstract future, which is represented in the sets and video projections with grim futuristic details. In the performance by Murat Abulkatinov on the stage of the Saratov Academic Youth Theatre named after Y. P. Kiselev, Katerina Kabanova's life-changing moments are visually associated with episodes from science fiction movies. As a result, the proposed circumstances and characters of Ostrovsky's classic play ideally fit into the aesthetic coordinates of cyberpunk or dystopia, where cinematic associations with cult films demand a recognizable realistic acting style of famous actors while forming meaningful references to the existential issues of popular movies and TV shows. The actualization of cinematic expressions arises in direct quotes from popular films of posthumanist aesthetics: *Terminator*, *The Matrix*, *Altered Carbon*, *Philip K. Dick's Electric Dreams*, *Melancholia*, anime *Metropolis*. The increasing number of such productions actualizes the issues of the plays of the great Russian playwright in the consciousness of the younger generation and brings us closer to understanding of their relevance in a renewed system of ethical and aesthetic coordinates. As a result, the theatre's search on the eve of and during the celebration of Ostrovsky's anniversary (2023) largely echoes the history of breakthrough interpretations during the celebration of Ostrovsky's centenary, which defined the revolutionary character of his interpretations in the context of the dominant cinema culture of the 1920s.

## KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, Russian theatre, transhumanism, actualization of classics, cinematic allusions.

Постгуманистическая эстетика, предчувствуя суть человеческого бытия в постиндустриальную эпоху, в ожидании недалекого будущего выражает опасения, связанные с доминированием искусственного интеллекта, проницаемостью всех сфер жизни личности, тотальной властью над человеческим телом, увеличением разрыва в социальном статусе — всеобъемлющим цифровым рабством. Балансирование между продвигаемой в СМИ утопией дигитализации и антиутопичностью постгуманистической футурологии в философии, литературе, искусстве становится частью социокультурной картины мира, определяет мейнстрим в создании наиболее успешных и амбициозных экранных проектов, рассчитанных на аудиторию, активно программирующую образ будущего. Рефлексия над предельностью бытия человечества под напором цифровизации затмила фобии ядерного апокалипсиса времен холодной войны. По мысли Мишеля Фуко, «человек, как без труда показывает археология нашей мысли, — это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек. <...> можно поручиться: человек исчезнет, как исчезнет лицо, начертанное на прибрежном песке» [1, с. 487].

## ТРАНСГУМАНИЗМ В ТЕАТРЕ И КИНОКОНТЕКСТЫ

Существование зрителя в парадигме постгуманистических представлений для театра становится не столько потенциалом развития постдраматической теории, сколько одной из возможностей преодоления границ очуждения и остранения. Это происходит в связи с активизацией новых когнитивных механизмов восприятия реальности интерактивным/игровым сознанием молодежной части публики за счет эмоционального опыта видеоконференций и компьютерных игр — выдающиеся проекты в жанре интерактивного кино сформировали у широкого круга молодой аудитории новый уровень коммуникативного запроса на действенное эстетическое сопереживание за пределами реакции на телесное соприсутствие и без взрывной активизации соучастия в перформативном акте, на чем настаивает постдраматический театр. Исчезновение социальной дистанции телесного (этикет, зона интимного) в виртуальном пространстве открывает возможности для полноценного слияния бытия актера и зрителя, когда «вместо того, чтобы создавать у зрителей ощущение полной отстраненности в смысле брехтианского эффекта дистанцирования, “постбрехтианские” саморефлексивные комментарии, а также сбои, намеренно включенные в пьесу, служат еще одним способом усиления аффективной связи между исполнителем и аудиторией» [2, р. 48].

Потенциал трансгуманистических форм театральной реальности ярко проявился в период пандемии COVID-19 — например, в проекте 2020 года ирландской театральной труппы *Dead Centre To Be a Machine (Version 1.0)*, где размышления героев об одиночестве, предельности бытия и смерти переключаются с настроением аудитории, наблюдающей за постановкой онлайн [3].

Спектакль стал феноменом постцифрового перформанса, моделирующего новое ощущение соприсутствия у онлайн-зрителя — с характерным размытием границы между живым представлением и виртуальным наблюдением, одновременностью присутствия и взаимодействия в реальном времени, но на расстоянии и при повышенном чувстве эмоциональной связи удаленной аудитории с артистами, заменяющей физическую близость и позволяющей в цифровом соучастии добиться большего уровня эмпатии [2, p. 48]. В рамках новой «модели исполнения [но также и понимания] себя, которая характеризует состояния становления за пределами традиционных упорядочивающих систем, биологических императивов или бинарных ограничений» [4, p. 434]. Неслучайно именно пандемийный 2020-й стал годом, когда доходы мировой индустрии видеоигр превысили доходы кинопроизводителей и мирового спорта, вместе взятых.

Юбилеи Островского с промежутком в 50 и 100 лет выявляют реперные точки в поисках новой модели репрезентации эстетики классика русского театра, обновления театрального языка. Н. В. Песочинский отмечал системный и даже знаковый характер обращений к Островскому в период столетия драматурга, пришедшийся на переломные для советской театральной (и не только) эстетики 1920-е годы. Исследователь указывает на преемственность «Грозы» А. Я. Таирова (1922), «На всякого мудреца довольно простоты» С. М. Эйзенштейна (1923), «Доходного места» (1923) и «Леса» (1924) В. Э. Мейерхольда, «Горячего сердца» К. С. Станиславского (1926) — постановок, выстраивающих определенный стилистический и идейный диспут не только вокруг наследия Островского в новую эпоху, но и вокруг художественных поисков и идейно-эстетических споров учителей и учеников [5]. Потенциальный диалог с этими крупнейшими высказываниями задал на последующее столетие широкий спектр интерпретационных подходов, подобно тому, что сделали чуть позже, но более аргументированно мейерхольдовский «Ревизор» и Хлестаков Михаила Чехова для сценической традиции гоголевских постановок — раскрывая метатеатральные координаты драматургической поэтики Гоголя [6; 7].

Новая круглая дата стала поводом для подведения итогов столетних поисков вокруг вариантов постановочных решений пьес Островского уже на новом этапе истории не только театра, но и всего общества. К началу 2020-х спектакли по Островскому зафиксировали режиссерские эксперименты на стыке традиционных и постдраматических театральных форм, переосмысление эйзенштейновской установки на кинофикацию сюжетного пространства пьес и сновидческий характер отображения событийного ряда, актуализировали прошлые социальные конфликты в новых политических реалиях.

Огромный спектр стилистических решений в спектаклях по Островскому отражает универсализм его драматургической поэтики — гигантский масштаб влияния пьес на репертуарную политику российских театров выявляет феномен равноценности традиционалистских сценических трактовок, отражающих константы национальных характеров, претворяющих классические

возможности отечественной театральной школы, наряду с жесткой актуализацией, сочетающей вариативные воплощения пьес в системе новых эстетических координат с элементами авангардных форм искусства.

Н. И. Шалимова обнаруживает в вершинных высказываниях современной сцены продуктивность взаимодополнения аутентичных традиций исполнения пьес «русского Мольера» Малым театром принципиально новыми трактовками, погружающими тексты классика в пространство постмодерна. «Проблема решается путем игрового транспонирования авторских заданий. Дистанцию между драматургическими персонажами и театральными образами актеры заполняют “своими” словами, штрихами и красками. Вместо лицезрения объективно существующего 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. <...> Настаивать на безусловной верности какого-то одного игрового подхода к классическому произведению представляется столь же бесполезным, как выяснять, какой тип театральности “лучше”: академический или альтернативный. <...> “Низвергнуть” правду и правоту реалистической традиции исполнения Островского невозможно, пока живо искусство Малого театра (все-таки отсчет мы ведем от него, что справедливо с любой точки зрения). Но сбросить со счетов противоположную тенденцию истолкования классики тоже не получится — успехи ее очевидны. По существу, линия разграничения между правдой и ложью театра сегодня проходит не между разными театральными течениями, а внутри каждого из них» [8, с. 26].

Ряд спектаклей рубежа 2010–2020-х годов обнаруживает установку не только на постмодернистские, но и на метамодернистские и трансгуманистические тенденции в отражении вневременного характера конфликтов пьес Островского.

Идеи трансгуманизма репрезентированы в значительном ряде художественных феноменов последних десятилетий. Наиболее последовательно это проявилось в экранной культуре — механистическая природа «важнейшего из искусств» в синтезе с поисками художественного акционизма и видео-арта, наглядно демонстрировала и отрефлектированные варианты мотивов постгуманистической философии, и новые художественные формы, открывающиеся с освоением кинематографом новых компьютерных технологий. Как и сто лет назад, в ситуации цифрового прорыва кино оказалось в наиболее выигрышной позиции, став авангардом футуристического искусства (хотя в чем-то эта позиция кажется уязвимой, так как кино утрачивает связь со своей первоприродой — аналоговым видео- и аудиовоспроизведением — и оказывается полностью во власти цифровизации, что пока не свойственно никакому другому виду искусства на современном этапе).

Постгуманистическую эстетику интересуют новые формы, подобно тому, как постдраму интересуют конвергентные виды сценического языка, способного актуализировать восприятие зрителя и перевести его эмпатию в более активный регистр.

Кино с постгуманистической проблематикой носит новаторский характер, отражая страхи и надежды общества цифровой глобализации [9], обозначая новые философские темы в трансформации биоэтики [10], гендерных отношений и антропологических констант.

Сто лет назад Островский стал катализатором языковых поисков театральных режиссеров разных поколений, принадлежащих к разным эстетическим платформам. Для Эйзенштейна классическая комедия Островского определила пространство эксперимента по кристаллизации принципов кинофикации и циркизации театра, а на их основе — создание классического принципа «монтажа аттракционов», ставшего доминантой киноейнстрима на последующие десятилетия.

Недавний юбилей великого русского драматурга напомнил об эйзенштейновской эстафете и возвратил к рефлексии над притягательной пограничностью эстетики Островского, в которой соединялись реализм характеров и острая социальность, драматургическая минималистичность (создатель русского репертуарного театра крайне скуп, например, на авторские ремарки, что весьма нетипично для его времени и для логики развития русской драмы XIX века [11, с. 34; 12, с. 64]) и постоянное обращение к принципу театра в театре как своего рода метатеатральности. Все это в новую эпоху делает пьесы Островского идеальным материалом для эксперимента, где классический язык драмы рифмуется с постдраматической формой существования и при этом проецируется в насыщенное экранными проекциями пространство. И если для Эйзенштейна травестирование экранных традиций клоунады немого кино, псевдодокументалистики и сновидческого повествования экспрессионизма стало в киноэпизоде «Сон Глумова» стилистической доминантой его прорывного спектакля, то в современной театральной образности принцип кинофикации в обращении к Островскому наиболее мощно работает именно в пространстве постгуманистического киносюжета — в соединении театральной реальности и футуристической антиутопии.

## ПАРАД АТТРАКЦИОНОВ ДИКОГО ЗАПАДА

Предпандемийные 2000-е годы сформировали новую самодостаточную эстетику многосерийного телефильма, способную саму идею серийности зарифмовать с глубоко проработанной историей характера, развивающегося во времени с высочайшей детальностью. Феномен сериалов начала XXI века, среди которых особенное место заняли «Во все тяжкие», «Клан Сопрано», «Настоящий детектив», продемонстрировал широчайшие возможности создания психологии персонажа, на протяжении долгого времени буквально живущего рядом со зрителем в каждодневных обстоятельствах. Эти сериалы стали не просто подтверждением жизнеспособности метода Станиславского, его учеников и продолжателей, а апофеозом классической театральной методологии в ее многочисленных взаимообогащающих ответвлениях.

Вслед за разработкой глубинной истории характера многосерийное телекино активно вышло за пределы классической онтологии, обращаясь к трансгуманистическим футурологическим сюжетам. При этом снижался статус собственно литературной фантастики, а психологическое проживание образа смещалось из области театральной традиции в метафорически кинематографическую. Опираясь на шедевры прокатной кинофантастики от Р. Скотта, Дж. Лукаса, Дж. Кэмерона, Д. Кроненберга до С. Кубрика, А. Тарковского и Л. фон Триера, режиссеры создавали разветвленные лабиринты футуристических сюжетов о границах телесной независимости человека, гранях биоэтики, антропологических пределах и социальном антагонизме будущего. «Черное зеркало» (2011–2024), «Мир Дикого Запада» (2016–2022) Джонатана Нолана и Лизы Джой, «Электрические сны Филипа К. Дика» (2017–2018), «Видоизмененный углерод» Лаэты Калогридис (2017), «Воспитанные волками» Аарона Гузиковского (2020–2022) стали культовыми киновысказываниями и предметом для многочисленных междисциплинарных исследований [13; 14]. Существующие не просто как феномен рефлексии над футурологическими вопросами и как новый системный этап актерской киноработы в технологических (motion capture) и психологических обстоятельствах XXI века, эти сериалы оказались конвергентной зоной интереса разных поколений — от носителей еще апокалиптического мироощущения времен холодной войны до поклонников интерактивного кино популярных видеоигр (*Fahrenheit, Detroit: Become Human, Heavy Rain, Death Stranding*).

Трансгуманистические сюжеты стали частью экранного мейнстрима XXI века. Именно кино заняло место важнейшего проводника в формировании новых выразительных средств постгуманистической эстетики в театральном пространстве. Прямое воспроизведение эпизодов фильмов на сцене, дополнение сценического текста экранными сюжетами в структуре постановки, стилизация под кино и теленарратив, цитирование в режиссерской экспликации классических кинолент, аллюзийные мотивы в сценическом повествовании — все эти формы кинофикации активно используются в современных постдраматических постановочных решениях. Они изначально, с 1920-х, манифестируют принципы условного театра в сценическом пространстве [15].

Эйзенштейн доказал, насколько мощно и эффективно в случае с Островским работает принцип «монтажа аттракционов», меняющий характер традиционных отношений между сценой и залом (по мысли С. Сергеева, «был необходим прием, который позволил бы зрителю не участвовать в происходящем, но сохранил бы “эффект присутствия”. Дистанцию между зрителем и действием для Эйзенштейна восстановил киноэкран» [16, с. 137]). Режиссеры 2010–2020-х годов не уступают отцам-основателям русской театральной школы, смело вступая в диалог с классиками режиссуры, рефлексировавшими сто лет назад и над Островским, и над экспериментами друг друга, хотя театральная ситуация начала XXI века уже не всегда позволяет деконструировать эти правила игры для воспринимающей аудитории — полный контекст такого «разговора» по-настоящему ясен только людям театра в силу

исторической глубины их художественных аллюзий. Принцип кинофикации в пьесах Островского значительно шире линии кино с постгуманистической проблематикой.

## ГРОЗА БОСХА

«Гроза» Андрея Могучего в БДТ — один из наиболее успешных опытов нового века, актуализирующих диалог с театральной традицией. Минималистичность и экспрессионизм всех элементов спектакля, немые персонажи-птицы из босховско-брейгелевских миров, аллюзии сценического оформления мейерхольдовских постановок, интонационные пласты звукового ряда — от частушки и причета до оперы и трагической мелодекламации в стиле Таирова. Босховская образность Могучего открыто апеллировала к схожим мотивам у главных режиссерских фигур в кино — Тарковскому, Рене, фон Триеру. Спектакль современной режиссуры стал доминантой дальнейших экспериментов с темами Островского.

По мере приближения юбилейной даты крупнейшие режиссеры все острее выстраивали свой диалог с драматургом в сценическом высказывании по метатеатральному принципу (последний может рассматриваться как модель освоения театром постгоголевской традиции целостных эстетических систем крупнейших театральных классиков).

Однако в метатеатральном диалоге с современной публикой проступает опасность коммуникативной неудачи: в большинстве своем аудитория, в отличие от предыдущего поколения, уже не обладает культурным багажом советского зрителя с телеспектаклями по понедельникам и каноническим набором пьес в театрах страны. Современный обыватель, особенно в провинции, в силу изменения гастрольной политики последних десятилетий и культурной коммуникации в целом, не так обстоятельно осведомлен о развитии режиссерских стилей и подходов. Студент провинциального вуза не может на выходные поехать в Москву и купить билет в центральные театры, в отличие от его бабушек и дедушек в 1960–1970-е, и нередко стремится компенсировать это спектаклями в рамках трансляций TheatreHD.

Новое поколение зрителей имеет иной путь обретения культурного багажа и особый опыт театрализации. Если эйзенштейновский «Мудрец» обращался к современнику, который в условиях послевоенной разрухи вынужденно предпочитал важнейшие из искусств — кино и цирк, то современный театральный зритель вырастает на компьютерных играх в жанре интерактивного кино и интеллектуальных сериалах. Возникающая дифференциация объясняет уровень художественных запросов.

Новизна горизонтов зрительского и эстетического опыта сопереживания нынешних поклонников театра во многом определяет подход современной режиссуры к классике на сцене. Островский, как и сто лет назад, оказывается автором, наиболее открытым для экспериментов на стыке разных эстетик и видов искусства.



## ВИДОИЗМЕНЕННЫЙ доXXXод

Спектакль «доXXXод» Даниила Чащина по пьесе Островского «Доходное место» (2018) на сцене Саратовского академического театра драмы — одна из редких постановок классики режиссером, постоянно работающим с современной драматургией. Действие его версии классической пьесы перенесено в абстрактное пространство антиутопического будущего. Герои Островского разнесены по разным уровням социальной иерархии очень четко — как в классической антиутопии. Жадов и Полинька обитают на экологически небезопасных нижних этажах мира будущего, поэтому за пределами своего крошечного домашнего пространства ходят в костюмах химической защиты. Вышневецкий и Юсов живут на орбитальной станции для небожителей, где и воздух чистый, и земные блага в изобилии. Поэтому когда Полинька требует от Жадова «доходного места», она просто хочет жить «по-человечески», вплоть до формы вечного человеческого рая через обретение телесного бессмертия, доступного в будущем немногим. Эта жесткая социальная заостренность коллизии снимает избыточный публицистический пафос прямой актуализации сюжетов Островского, поразившей зрителей на рубеже 1990–2000-х, когда, казалось бы, абстрактные истории из мира царского прошлого превратились в картины сиюминутного настоящего. Такого рода перенос действия пьес Островского во времени может вызвать и открытое недовольство в социуме — как, например, «Гроза» Григория Константинопольского, задевшая религиозные чувства определенной части аудитории.



Фото 1. Сцена из спектакля «доXXXод», режиссер Д. Чащин, архив Саратовского академического театра драмы имени Л. В. Слонова / Scene from “doXXXod” (A Profitable Position), director D. Chashchin, archive of the Saratov Slonov Drama Theatre

Афористичное название спектакля Данилы Чащина подчеркивает палиндромность части заглавия классика, скрывает намек на потаенное удовольствие как движущую силу современной цивилизации, конфликтов и мотивов драматургии нового времени. Оно становится абрисом фигуры доходяги-Жадова, который по законам волшебной сказки станет в конечном итоге наследником крестного отца подпольной империи Вышневецкого, уходящего с властного олимпа в небытие через провал некоей банной проруби на авансцене — с жестом терминатора I'll be back (фото 1).

Выход спектакля Чащина совпал с бумом интереса к «Черному зеркалу», «Электрическим снам Филипа К. Дика», «Видоизменному углероду». Живо воспринятые самой широкой зрительской аудиторией стилистические элементы нового киномейнстрима свободно вошли в образную систему постановок и были адекватно восприняты молодежной частью публики.

Футуристическое будущее заостряет экзистенциальную проблему существования героев, так как речь идет не просто о благополучии или неблагополучии, а о природе телесности — конечной или бесконечной. Речь идет о полноценной или неполноценной биологической жизни, о полноценном или неполноценном существовании. В «доXXXоде» Полинька и Жадов — экоактивисты (фото 2). Они пестуют чахлые растения на полочках своей крошечной квартиры, борясь за право на полноценное биологическое существование и словно бы протестуя против механичности человеческого бытия, мира «зловещей долины», где живое подменено его электронной инверсией. Подобный мотив мощно проартикулирован в целом ряде футурологических сериалов,



Фото 2. Сцена из спектакля «доXXXод», режиссер Д. Чащин, архив Саратовского академического театра драмы имени Л. В. Слонова / Scene from “doXXXod” (A Profitable Position), director D. Chashchin, archive of the Saratov Slonov Drama Theatre

особенно последовательно в серии «Сумасшедший бриллиант» Марка Мундена в «Электрических снах Филипа К. Дика», где главному герою в исполнении Стива Бушеми запрещено выращивание живых растений и содержание животных, потому постепенно он становится заложником чувства к научно воссозданному существу, манипулирующему его сознанием.

Такого рода активизация концептов Островского в футуристических координатах спектакля позволяет интеллектуальной части зрителей не только уловить созвучные им интонацию и ритм, но и зарифмовать идеи киберфеминизма или биоэтики с контекстами великого драматурга. Разошедшиеся на цитаты фразы Островского приближают мир спектакля к зрителю и в то же время актуализируют многие из тех вопросов, которые возникали перед человеком в XIX веке, на заре промышленной революции. Сейчас они знакомы ему по целой серии компьютерных игр. Есть ряд киножанров, в том числе научно-фантастических, которые в варианте интерактивного кино сближают театральное проживание, театральную форму существования с кинематографической, и это тоже заставляет театр учитывать в диалоге со зрителем такую промежуточную форму существования, активизирующую футуристическую киноцитату, проживание видеоигры и эмпатию по отношению к проблеме выбора юных героев.

У Саратовского театра драмы и ранее был опыт успешной работы в трансгуманистической эстетике — в спектакле «Урод» Явора Гырдева по пьесе Мариуса фон Майенбурга. Еще в 2011 году известный болгарский режиссер предпринял попытку сблизить атмосферу компьютерной игры, неонуара и фантастики. Спектакль Гырдева в чем-то опередил свое время и не получил должной критической оценки ни местных, ни столичных театроведов. Спустя шесть лет, на волне бума сериальных антиутопий и актуализации творчества Островского в рамках постгуманистической эстетики на сцене, идея Чащина превратилась в культовое театральное высказывание.

«Видоизмененный углерод» как прецедентный текст в художественной структуре «доХХХода» проступает наиболее явственно. Его влияние заметно у многих театральных режиссеров, рассматривающих проблематику пределов телесности, граней духовного и телесного бытия, обретения человеком права на свою телесную оболочку через преодоление идеи тела-храма своего независимого духовного мира. В «Видоизмененном углероде» люди меняются телами по воле государства и наиболее богатой части общества, причем практикуются подмена тела и использование тела как тюрьмы. Возможность клонировать тело и оказываться в пространстве бессмертия — одна из главных тем фильма, как и проблем современной футурологии. Манипуляция бессмертием — высшая форма власти над людьми.

В спектакле Чащина постоянно возникающие видеовставки намекают зрителю на необходимость активно соотносить собственное впечатление от постановки с формами кинокультуры не столько постмодернистской, сколько метамодернистской. Проступающий этос антиутопии транслирует присутствие априорных ценностей — дискуссионных, ускользающих, но очень четко восходящих не к миру высшего материального блага, а к кристально чистой

этике автора. Спектакль настаивает на том, что зритель должен деконструировать режиссерскую систему координат, возвращая себе мир ценностей самого Островского, воссоздавая его, как пазл, из осколков традиционного бытия. Классический текст выходит за рамки бытования в форме текста театрального, превращаясь в интертекст реальностей актуальных форм искусства.

## ПРЕДГРОЗОВАЯ МЕЛАНХОЛИЯ

На уровне визуальной образности премьеры Саратовского ТЮЗа «Гроза» Мурата Абулкатина (сентябрь 2023) даже в программке актуализирует зрительный образ второй сюжетной линии «Видоизмененного углерода»: девушки, упавшей с неба в воду, тело которой долгое время странствует, а когда его находят, никто не может восстановить сознание героини, даже несмотря на имеющуюся технологию. Никто не может понять ее загадку, она — жертва запредельно жестоких удовольствий богатых людей, живущих на небе. История жертвы является ключом к разгадке тайны хозяев жизни.

На программке спектакля Абулкатина эхолот улавливает в глубине воды очертания тела — то ли медленно всплывающего, то ли парящего в невесомости (фото 3). Также эта картина похожа на съемку УЗИ в утробе матери, отчего возникающий мотив возвращения героини к исходной чистоте,



Фото 3. Фрагмент афиши спектакля «Гроза», режиссер М. Абулкатин, архив Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю. П. Киселева / *Fragment of the poster for “The Storm”, director M. Abulkatinov, archive of the Saratov Academic Youth Theatre named after Yu. P. Kiselev*



Фото 4. Сцена из спектакля «Гроза», режиссер М. Абулкатинов, архив Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю. П. Киселева / Scene from "The Storm", director M. Abulkatinov, archive of the Saratov Academic Youth Theatre named after Yu. P. Kiselev

к обретению утраченной гармонии, к преодолению греховности, открывающейся в самых сильных чувствах проживаемого на земле, выходит на первый план. Время от времени монологи и признания переходят в странные полеты на земле — в каком-то запредельном сне и наяву мы видим ее отражение в черном зеркале (фото 4). Катерина живет так, словно плывет по темным водам и парит в ночном небе, — за скрытым демонизмом просматривается тема тоски по абсолютной чистоте. Режиссер воспроизводит постгуманистический мир ночных сцен «Меланхолии» Ларса фон Триера, где героиня Кирстен Данст словно бы притягивает к себе неминуемую катастрофу — планету Меланхолия — и наслаждается проживанием предельности своего бесцельного земного существования. В спектакле Абулкатинова музыкальная тема Катерины — оригинальный вокализ, построенный на минималистическом повторе мотива и постоянно возникающем напряженном гуле, вызывающем ощущение предельности проживаемого на сцене мгновения. Зритель попадает в мир пограничной эстетики, обладающей чертами кинофантастической истории, компьютерной игры и при этом реальной сценической жизни. В сочетании иллюзорности бытия и остроты проживаемого Катериной каждого мгновения реальности раскрывается трагическая тоска современного молодого героя по высшей справедливости. Тело ощущается им как клетка души или, может быть, как провокация для осознания в себе бездонной глубины, которую Фуко предполагал утраченной вместе

с исчезновением для человека XIX столетия координат классической философии. Лишь Катерине в мире запредельно уставших, стертых личностей, тяготящихся своей мужской природой, любым семейным статусом, — именно таким предстает окружение героини в спектакле Абулкатинова, — дано погрузиться с головой в звездное небо, пусть даже через его отражение в темных волжских водах, и так ощутить глубоко скрытый нравственный закон.

Атмосфера города Калинова воспроизведена в деталях — за внешним фасадом благополучия скрывается отчаяние всех и каждого. Через ряд интертекстов режиссеру спектакля удается выстроить ассоциативную логику от великой трагедии Островского к известной образованному зрителю еще одной современной минималистической притче — популярному британскому криминальному сериалу «Убийство на пляже» (2011). Конфликт личности и общества, прибрежный обрыв как последний трамплин в преодолении людской злобы — все это оживляет координаты эстетики русского классика.

Опыт осмысления тем Островского в постгуманистических координатах решительно меняет доминанты принципов сценической актуализации — через приближение к эмоциональному и интеллектуальному опыту современного зрителя в контексте его футурологических впечатлений.

От обличения «безвозвратно ушедшего» мира капитала в советских трактовках до антиутопических предостережений — такая смена вектора оценок Островского демонстрирует его актуальность далеко за пределами оцениваемого современного контекста. Кажущийся прагматизм Островского — как расчетливого драматурга, театрального деятеля и успешного реализатора множества планов и сюжетов — оказывается надреалистичным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук/пер. с фр.: В. П. Визгин (первая часть), Н. С. Автономова (вторая часть). СПб.: А-скад: АОЗТ «Талисман», 1994. — 405 с.
2. Radak T. "Dying... to Connect": Postdigital Co-presence in Dead Centre's *To Be a Machine (Version 1.0)* (2020) // Theatre Research International. 2023. Т. 48. № 1. Pp. 38–51.
3. Walsh F. Grief Machines: Transhumanist Theatre, Digital Performance, Pandemic Time // Theatre Journal. 2021. Т. 73. № 3. Pp. 391–407.
4. Causey M. Postdigital Performance // Theatre Journal. 2016. Т. 68. № 3. Pp. 427–441.
5. Песочинский Н. В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10–26.
6. Купцова О. Н. Театральный генезис и проблема сценичности «Театрального разъезда...» Н. В. Гоголя // Гоголь: материалы и исследования. Выпуск 3. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 195–208.
7. Зорин А. Н. Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 46–66.
8. Шалимова Н. А. Островский своими словами, штрихами и красками // Вопросы театра. Proscenium. 2018. № 3–4. С. 11–26.
9. Гуров О. Н. Метавселенная — из сумерек во тьму перелетая? // Наука телевидения. 2022. Т. 18 (1). С. 11–46.
10. Цыганков А. С. Границы человеческого бытия: трансгуманизм в современном американском кинематографе // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 6. С. 680–688.

11. Ходус В. П. Репарка в драматургическом тексте А. П. Чехова: стереотипичность и новые модели // Изменяющийся языковой мир. Пермь, 2001. С. 34–36.
12. Зорин А. Н. А. Н. Островский: разрушение мизансцены (к проблеме авторской репарки в драматических произведениях) // Известия Саратовского университета. Серия «Социология. Политология». 2009. Т. 9. Вып. 3. С. 63–67.
13. *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*/ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. — 264 p.
14. *Reading Westworld*/ed. by A. Goody, A. Mackay. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. — 313 p.
15. Матвиенко К. Н. Новое ретро. Театр и кино: взаимодействие искусств сегодня // Театральная жизнь. 2006. № 2. С. 38–40.
16. Сергеев А. В. Циркизация театра: от традиционализма к футуризму. СПб.: СПбГАТИ, 2008. — 157 с.

## REFERENCES

1. Foucault M. *Slova i veshchi: Arkheologija gumanitarnykh nauk* [Words and Things: Archeology of the Humanities]. Transl. from fr. by V. P. Vizgin (First Part), N. S. Avtonomova (Second Part). St. Petersburg: A-cad: Talisman, 1994. 405 p.
2. Radak T. "Dying... to Connect": Postdigital Co-presence in *Dead Centre's To Be a Machine (Version 1.0)* (2020). *Theatre Research International*. 2023, vol. 48, no. 1, pp. 38–51.
3. Walsh F. Grief Machines: Transhumanist Theatre, Digital Performance, Pandemic Time. *Theatre Journal*. 2021, vol. 73, no. 3, pp. 391–407.
4. Causey M. Postdigital Performance. *Theatre Journal*. 2016, vol. 68, no. 3, pp. 427–441.
5. Pesochinsky N. V. "Nazad k Ostrovskomu": dekonstrukcija postanovki klassiki v rezhisserskom teatre 1920-h godov ["Back to Ostrovsky": Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 10–26.
6. Kuptsova O. N. *Teatralnyj genesis i problema stsenichnosti "Teatralnogo razjezda..." N. V. Gogol'a* [Theatrical Genesis and the Problem of Scenic Quality of *Leaving the Theatre* by N. V. Gogol]. In: *Gogol: materialy i issledovanija. Vypusk 3* [Gogol: Materials and Research. Vol. 3]. Moscow: IMLI RAN, 2012, pp. 195–208.
7. Zorin A. N. *Metateatral'nost' «Revizora» i raznostoronnost' gogolevskogo vzgljada na teatr* [The Metatheatricality of "The Government Inspector" and Gogol's Multidimensional View of Theatre]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 46–66.
8. Shalimova N. A. *Ostrovsky svoimi slovami, shtrikhami i kraskami* [Ostrovsky in His Own Words, Strokes and Colors]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2018, no. 3–4, pp. 11–26.
9. Gurov O. N. *Metavseleonnaja — iz sumerek vo i'mu pereletaja?* [Metaverse — Flight From Dusk to Darkness?]. *Nauka televidenija*. 2022, vol. 18 (1), pp. 11–46.
10. Tsygankov A. S. *Granitsy chelovecheskogo bytija: transgumanizm v sovremennom amerikanskom kinematografe* [Boundaries of Human Existence: Transhumanism in Modern American Cinema]. *Observatorija kul'tury*. 2016, vol. 13, no. 6, pp. 680–688.
11. Khodus V. P. *Remarka v dramaturgicheskom tekste A. P. Chekhova: stereotipichnost' i novye modeli* [Remarque in the Dramatic Text by A. P. Chekhov: Stereotyping and New Models] In: *Izmen'ajushchij's'a jazykovoj mir* [Changing Linguistic World]. Perm, 2001, pp. 34–36.
12. Zorin A. N. A. N. *Ostrovskiy: razrusheniye mizanstseny (K probleme avtorskoj remarki v dramaticheskikh proizvedenijakh)* [A. N. Ostrovsky: Destruction of the Mise-en-scène (To the Problem of the Author's Stage Directions in Dramatic Works)]. *Izvestija Saratovskogo universiteta. Sociology. Politology*. 2009, vol. 9, no. 3, pp. 63–67.
13. *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*. Ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. 264 p.
14. *Reading Westworld*. Ed. by A. Goody, A. Mackay. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 313 p.
15. Матвиенко К. Н. *Novoje retro. Teatr i kino: vzaimodeystviye iskusstv segodnya* [New Retro. Theatre and Cinema: Interaction of Arts Today]. *Teatralnaja zhizn*. 2006, no. 2, pp. 38–40.
16. Sergeev A. V. *Tsirkizatsija teatra: ot traditsionalizma k futurizmu* [Circization of the Theatre: From Traditionalism to Futurism]. St. Petersburg: Sankt-peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatralnogo iskusstva, 2008. 157 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зорин Артем Николаевич — доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского и Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

#### ABOUT THE AUTHOR

Artem N. Zorin — Dr. Sc. in Philology, Professor of the Saratov State University & Saratov State Conservatoire.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

Статья поступила в редакцию: 25.11.2023

Отредактирована: 12.02.2024

Принята к публикации: 14.02.2024

Received: 25.11.2023

Revised: 12.02.2024

Accepted: 14.02.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зорин А. Н. Постгуманистические тенденции в современных трактовках пьес Островского на российской сцене // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 82–97.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97

EDN GOOXDF

#### FOR CITATION

Zorin A. N. Posthumanist Tendencies in Modern Interpretations of Ostrovsky's Plays on the Russian Stage. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 1, pp. 82–97.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97

EDN GOOXDF