

Nataliia Maliutina

DOI: 10.15290/sw.2024.24.02

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: n.maliutina@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5787-2753

**Актуализация подтекстов в современных постановках
повести М. Булгакова *Собачье сердце* на сцене
Одесского и Рижского театров**

Słowa kluczowe: репертуар, театр, сценическая интерпретация повести, русскоязычные пьесы

Репертуарная политика театров во все времена определялась многими факторами, среди которых не только социально-исторический, идеологический, но и литературный контекст, обусловленный некоторыми «внутренними» закономерностями существования драматургии и спектаклей на сцене. Для анализа репертуара того или иного театра определяющее значение имеют тематические, жанрово-видовые особенности спектакля, коммуникативные интенции, адресованные определенной целевой аудитории. Можно признать, что название и подзаголовок к спектаклю являются своеобразным маркетинговым ходом и попыткой «креативной подачи творческого продукта целевой аудитории» [Заславский, Иванов, Карпушкин 2020, 141–142]¹. Григорий Заславский, Олег Иванов и Иван Карпушкин в своем исследовании, в частности, рассмотрели такие жанрово-видовые определения, направленные

¹ В статье рассматривается репертуар независимых театров России, но наблюдения исследователей можно распространить и на репертуарную политику других театров.

к целевой аудитории как: спектакль-сказка для взрослых, новогоднее представление для детей, квартирник, интерактивный спектакль для взрослых (...) [там же]. Часто авторские определения нацеливают на определенный способ восприятия: например, «ироническая антиутопия, в одном действии» Юлии Тупикиной «Джюльетта выжила», «хохмедия в двух воздействиях» Алексея Слаповского «Блин-2», его же психологический боевик в двух действиях «Клинч». Режиссеры современных театральных постановок часто, подобно драматургам, наделяют свой спектакль концептуальным подзаголовком, который привлекает зрителя. Это один из способов создания театральной интриги: потенциальному зрителю «подбрасывают» ключ к восприятию пьесы, с которым он может согласиться или не согласиться. Нередко данное режиссером определение спектакля закрепляется настолько, что становится частью названия пьесы, сливается с ним, дополняет его или позволяет зрителю обнаружить некоторый диссонанс между интенцией подзаголовка и представлением о ходе драматического действия.

Изучая репертуар театров стран Балтии и Украины на протяжении последних трех лет, удалось отметить, что режиссерские подзаголовки к спектаклю, которые обычно представлены рядом с названием на афише, являются не только средством для возбуждения зрительского интереса, но и определенной «инструкцией» для интерпретации. В условиях нынешней репертуарной политики отказа от пьес русскоязычных авторов в театрах Украины такой подзаголовок определяет позицию режиссера, свидетельствует (как в случае с постановкой Максима Голенко на сцене Одесского театра, которая будет проанализирована в статье) о ревизии предшествующих «прочтений» произведения или традиций их сценической интерпретации.

Поскольку театры, о которых пойдет речь, являются репертуарными, а не режиссерскими, то зритель и в Одессе и в Риге, прежде всего, идет на известную пьесу знакомого ему автора. Такие спектакли, рассчитанные на целевую аудиторию, руководство театра старается сохранить в любых, особенно, в нынешних условиях. В новом сезоне 2023 года некоторые спектакли русскоязычных авторов вновь появились, например, на афишах Вильнюсского Старого театра.

За внешним отказом от русскоязычных пьес в театрах Украины прослеживается попытка сохранения некоторых спектаклей путем пе-

ревода текста на украинский язык, некоторой адаптации к реалиям украинской действительности (например, в Одесском областном драматическом театре идет спектакль «Последнее предупреждение» по пьесе Никиты Воронова «Страсти по Торчалову») в переводе на украинский язык. Кроме того, не всегда на афише указывается имя и фамилия драматурга. Так, в Одесском театре кукол идет спектакль для взрослых по пьесе Олега Богаева «Dawn-Way» под названием «Dawn-Way. Дорога в никуда» в переводе на украинский язык без упоминания фамилии драматурга.

Можно отметить некоторые объективные тенденции сохранения репертуара, состоящего из классической и современной русской литературы, даже в условиях ограниченного использования русского языка вследствие военной агрессии России на Украине.

Если рассматривать эти процессы в категориях отношений Я–Другой, то можно вслед за Екатериной Шапинской отметить, что эпоха постмодерной культуры характеризуется следующими отношениями Я к Другому: отторжение, присвоение и сосуществование [Шапинская 2014, 267].

Опираясь на представленные культурологом способы репрезентации Другого в культуре в связи с процессами и тенденциями популярной культуры начала XXI века, отметим, что в них проявляется понимание нашей собственной идентичности [там же]. По сути репрезентация Другого в разных его проекциях отражает наше понимание себя в условиях меняющегося мира, настоящего и будущего. Представление о Другом в театральном спектакле можно распространить на высказывание персонажей, авторскую позицию, восприятие зрителя, его способность создавать собственные смыслы, подчас значительно отличающиеся от тех, которые традиционно присваивались тем или иным произведениям драматургии.

Если обратиться к обычной практике перевода пьес и сценариев русскоязычных авторов на национальный язык (например, украинский), то, в этом случае, представление о Другом может распространяться как на русскоязычный текст, так и на звучащий со сцены перевод текста на украинский в зависимости от фокуса восприятия.

Показательно, что один из самых репертуарных спектаклей, поставленных за последние годы на основе повести Михаила Булгакова

«Собачье сердце», по сей день сохраняется в репертуаре театров Киева и Одессы в переводе на украинский язык. Необыкновенная популярность драматических постановок повести Булгакова связана с заложенными в структуру повествования сценическими приемами. Как отметила Людмила Силина, «монологические и разговорные конструкции создают иллюзию сиюминутности происходящего, при этом персонаж становится героем или очевидцем происходящих событий» [Силина 2012, 31–37]. В некоторых эпизодах персонаж (в данном случае, – Шарик) выступает в роли повествователя, его эмоциональные реакции передаются разговорной речью, прямыми обращениями к читателю/зрителю.

Предметом исследования в этой статье послужили две театральные интерпретации повести М. Булгакова «Собачье сердце», которые, как мне кажется, позволяют наметить некоторые общие тенденции репертуарной политики бывших театров русской драмы в Одесском и Рижском театрах².

В Одесском украинском театре спектакль «Собачье сердце 2.0. Перегрузка» поставил режиссер Максим Голенко в 2021 году. Как известно, этот год ознаменован событиями пандемии коронавируса и реакцией всего мирового сообщества на это явление. Автор инсценировки, Лена Лягушонкова, привнесла в текст постановки метатекстуальный кон-

² Даже беглый взгляд на названия спектаклей, идущих на сцене за последние годы, убеждает, что позиция бывших театров русской драмы по отношению к русскоязычному репертуару в странах Балтии и в городах Украины заметно отличается. Названия большинства театров русской драмы Украины и театра в Литве решено было изменить: из старого названия убрали определение *русский*. Из репертуара этих театров убраны многие спектакли, созданные на основе произведений русской литературы, как классической, так и современной. Например, *Русский драматический театр Литвы* в 2022 году стал называться *Вильнюсский старый театр*. *Киевский театр русской драмы* теперь называется *Киевский академический драматический театр имени Леси Украинки*. Бывший *Одесский русский театр* носит название *Одесский Областной академический драматический театр*. Тем не менее, в некоторых театрах Харькова, Одессы, Таллина, Риги отмечают попытки сохранить в репертуаре спектакли, связанные с русской культурой. В этом прослеживаются некоторые тенденции: с одной стороны, как всегда в ситуации политического противостояния в репертуаре остаются сказочные музыкальные спектакли с выразительным аллегорическим подтекстом (напр., спектакль Сергея Голомазова «Обыкновенное чудо» по известной пьесе Евгения Шварца в Таллинском русском театре).

текст: узнаваемые сюжетные детали повестей Роковые яйца и Морфий, написанных М. Булгаковым в 1924 году, за год до повести «Собачье сердце». В переводе на украинский язык спектакль имеет подtitул: ужасная история («жахлива історія»). Как известно, Булгаков назвал «Собачье сердце» «чудовищная история». Это название сообщает о каком-то сверхъестественном происшествии, возможно, с участием каких-то фантастических сил. Режиссерский подзаголовок «ужасная история» больше обращен к эмоциональной сфере восприятия зрителя. Кроме того подзаголовок в названии спектакля «Собачье сердце 2.0. Перегрузка» может рассматриваться как определенная коммуникативная стратегия: перегрузка не означает полную замену значений и смыслов образного мира повести, воспринимающихся как устойчивые интерпретации. Видимо, режиссер предполагал отчасти разрушить некоторые зрительские ожидания, сформированные в результате уже сложившейся традиции анализа текста и в результате влияния на массовое сознание экранизации режиссером Владимиром Бортко повести в 1988 году. Художественный фильм Бортко «Собачье сердце», несомненно, повлиял на восприятие последующих театральных интерпретаций повести. Благодаря талантливой игре актеров многие фразы закрепились как штампы в медийной продукции и общении людей.

В определенном смысле режиссер Голенко попытался убрать некоторые банальные стереотипы восприятия, заменив их новыми впечатлениями, связанными с современным состоянием мира. Речь идет о «включенности» представления о спектакле в сложную систему отношений: спектакль – текст повести, спектакль – фильм, спектакль – булгаковские афоризмы в современной разговорной речи. Как отметил Максим Голенко, он хотел создать интерпретацию, максимально близкую к тексту повести Михаила Булгакова. Учитывая, что в сознании реципиента одно восприятие постановки «наслаивается» на другое, зрители получили возможность не только следить за развитием булгаковского сюжета, но и распознать в ходе спектакля некоторые реакции режиссера и актеров на известные интерпретации повести. Перегрузка осуществляется в спектакле как на уровне внешних деталей (например, в сцене демонстрации процесса его «очеловечивания» Шариков играет в спектакле не на балалайке, а на ударной установке), так и внутренних, концептуально значимых элементов. Если в фильме

Владимира Бортко выразительно представлена идеологическая оппозиция: Преображенский – Швондер, то в спектакле контекст социального противостояния наполнен смыслами личностной культуры, воспитания и поведения. Кинематографический шедевр Бортко, по признанию самого режиссера Одесского театра, существенно повлиял на восприятие спектакля. Этот фильм стал на долгие годы той медийной реальностью в сознании зрителей, которая, в определенном смысле, заменила текст повести М. Булгакова. Нередко экранизация литературного текста воспринимается зрителями как репрезентация текста, более того, недостаточно образованный зритель воспринимает фильм как подлинный текст повести М. Булгакова. О подобных явлениях влияния массмедийной продукции на восприятие зрителями классического текста пишет Е. Шапинская, прослеживая движение от книги к фильму и обратно в контексте распространения экранной культуры и перемещения экранизаций из разряда «вторичных» текстов в «первичные» [Шапинская 2014]. Репрезентации Другого исследовательница связывает с процессом создания значений, которые потом входят в культурное и экономическое обращение, то есть являются конструктами массового коллективного сознания. Более того, текст повести приобрел известность, стал популярным во многом благодаря фильму, в котором булгаковские образы создали выдающиеся актеры. Критики неоднократно подчеркивали в своих рецензиях, что в фильме представлен переломный исторический момент в истории России. Как отметила Наталья Кириллова, «фильм слишком реалистичен в деталях, быте, образах. Режиссер стремится к максимальной точности в изображении эпохи, тогда как социальная фантазия Булгакова всегда устремлена в будущее» [Кириллова 2016, 492]. Поскольку фильм больше передает изменение времени, а спектакль – пространственные отношения и трансформации, стоит обратить внимание на те контексты и подтексты, которые улавливает зритель во время спектакля. Отношения Я-Другой возникают в восприятии зрителей, которые, в большинстве случаев, скорее, знакомы с экранизацией, чем с текстом М. Булгакова.

Режиссер Голенко использовал фарсовые приемы, акцентируя внимание зрителей на появлении в действии и высказывании персонажей выразительных отсылок к событиям нынешнего времени. В постановке Одесского театра распознаются аллюзии на проблемы современного

мира, тем самым обращается внимание на универсальность смыслов повести М. Булгакова. Не удивительно, что профессор Преображенский обращается во время обеденной трапезы к доктору Борменталю со словами: «никогда во время обеда не говорите про политику и пандемию!».

Смех зрителей вызывают сатирические указания на современные реалии и на политических деятелей. Если в повести Шариков читал «Переписку Энгельса с Каутским» и этим вызвал негодование профессора Преображенского, то в спектакле Шариков говорит, что читает переписку Дубинского с чертом Аваковым. В восприятии зрителей возникают неожиданные аналогии, которые служат некоторой мотивацией развития дальнейших событий. В этом контексте Шариков приходит к мысли, что все нужно поделить на равные части, в чем профессор Преображенский видит угрозу распространения идеологии большевизма.

Осовремениваются в спектакле и средства создания образа персонажа. Шариков, носитель генов пролетария Клима Чугункина, в Одесском театре исполняет частушки на русском суржике. В одной из сцен в его исполнении звучит русский тюремный шансон, в котором есть строки из известной песни Михаила Круга «Золотые купола душу мне радуют (...)». Органично воспринимается куплет, в котором речь идет о тюремных наколках с куполами, число которых соответствует числу ходок на зону. Подобный репертуар позволяет понять, что пролетарская дикость Клима Чугункина определила дальнейшее развитие Шарикова, в его поведении все больше проявляется экстремизм пролетариата. Образ поведения и речь персонажа в ходе действия изменяются, что отражает гротескный характер его «очеловечивания». Эти изменения позволили режиссеру реализовать важный замысел: роль Шарикова на разных этапах его недолгой человеческой жизни играют два актера. В сценах, предшествующих операции, Шарикова играет актер Владимир Романенко, сумевший передать пластику перехода из животного состояния в состояние, внешне напоминающее человеческое. После операции роль «нового человека», Полиграфа Полиграфовича Шарикова, исполняет актер Александр Самусенко. Фактурные данные Александра Самусенко позволили ему за последние пять лет сыграть в фильмах роли, предполагающие типаж сурового брутального персонажа, потрепанного жизнью (биндюжника, военного, водителя НКВД,

бандита). В роли Шарикова актеру удалось воплотить образ дикого, невежественного, грубого получеловека, который совершенно соответствует докультурной сущности пролетариата.

Можно отметить стремление режиссера и актеров придать действию спектакля перформативный характер и вовлечь зрителей во взаимодействие. В некоторых сценах удалось расширить сценическое пространство, в котором зрители могут почувствовать себя участниками происходящего на сцене. Герои пьесы время от времени заходят в стеклянные медицинские шкафы-колбы, произносят в них монологи, и это еще одно напоминание режиссера о том, что все участники этого действия, включая зрителей, могут быть как в роли тех, кто ставит эксперименты, так и тех, над кем их ставят. Замкнутое пространство прозрачных шкафов-колб вызывает ассоциации с проведением медицинских опытов, что и создает убедительную сценическую метафору в этом спектакле. Наблюдая за действиями персонажей в этих шкафах, зрители понимают, что каждый может оказаться в роли объекта чьих-то экспериментов или стать наглядным экспонатом. Например, беременная машинистка Васнецова играет в таком стеклянном шкафу на флейте, что обнаруживает ее склонность к романтизированию действительности. Подобная утонченность натуры выглядит особенно нелепо среди участников эксперимента, ставших экспонатами.

Как уже отмечалось, режиссер спектакля, Максим Голенко, в своей сценической интерпретации сознательно старался следовать приемам булгаковской поэтики. В повести «Собачье сердце» автор иронизирует над способом создания «советизмов» (искусственных и не менее противоестественных, чем эксперименты профессора Преображенского в области создания «нового» человека): «домком», «контрреволюция», «разруха», Полиграф Полиграфович, «Главрыба». Последнее слово переворачивается в тексте повести до неузнаваемости вследствие прочтения букв в обратном порядке: Абырвал (...). В спектакле одесского театра перевод известного текста, строки которого стали афоризмами, на украинский язык усиливает иронию и расширяет поле ее воздействия. Домком звучит как будком, и у зрителей может возникнуть ассоциация с будкой в связи с актуализацией (в русскоязычном сознании) внутренней формы слова. Так что «перевертыши» совершаются на сцене и в восприятии зрителя неоднократно.

В атмосфере усиливающегося психологического напряжения из-за угрозы всеобщего заражения (пандемии) в спектакле одновременно возникает два контекста: бытовой (спектакль поставлен в 2021 году, во время пандемии коронавируса) и литературный (в высказываниях персонажей неоднократно распознаются аллюзии из повести М. Булгакова «Роковые яйца»). Профессор Преображенский, беседует с воображаемым профессором Персиковым, который сообщает, что для эксперимента доставили куриные яйца вместо крокодилий, и гигантские крокодилы размножаются со страшной силой, их (как подтверждает Дарья Петровна) уже видели в городе. Булгаковский гипертекст распознается в ироническом подтексте еще одной сцены этого спектакля: Зина, доведенная то ли до экстаза, то ли до отчаяния, из-за сексуальных домогательств Шарикова произносит фразу: «Чтоб Ваш Шариков под трамвай попал и сдох!». Такая неестественная смерть в восприятии зрителя ставит героя в один ряд с покойным Берлиозом, что вызывает особенный пародийный оттенок: попасть под трамвай желают тому, кто совсем недавно мог и, даже, должен был умереть во время операции. В такой обстановке, напоминающей вертеп в сочетании с борделем, Швондер как гимназист катает Вяземскую на велосипеде. В спектакле неоднократно используются детали, намекающие на их отношения: есть сцена, недвусмысленно указывающая на то, что Вяземская оказывала Швондеру сексуальные услуги. Гротескный эффект вызывает разоблачение: под маской вместо Вяземской был какой-то мужчина, видимо, из будкома.

Складывается впечатление, что режиссер использовал в сценическом действии прием дивертисмента, опираясь на традицию постановок зрелищных музыкальных спектаклей. Одна за другой сменяют друг друга эффектные мизансцены, которые могут рассматриваться как отдельный номер в калейдоскопе разных концертных номеров, связанных между собой общей идеей или темой. Примером таких ярких эпизодов могут служить сцены приема пациентов профессором Преображенским, появление Швондера с его командой в квартире профессора Преображенского, игра Шарикова на балалайке, в результате чего профессор машинально стал повторять прицепившуюся мелодию популярного городского романса. Стоит вспомнить, что в повести М. Булгакова доктор Борменталь использовал театральную ассоциацию, оценивая

свое желание «поставить» Шарикова на место: «Я ему устрою бенедикс, когда он отрезвится» [Булгаков 1991, 214]. Постановка на сцене Одесского театра, нацеленная на перезагрузку культурных представлений и стереотипов зрителя, осуществлена при помощи стилистики и приемов популярной культуры, близких и понятных для массового зрителя. Отсюда зрелищность отдельных мизансцен, динамика действия, звучащая со сцены нецензурная лексика, фарсовые или опереточные приемы действия. Гротескный характер образности связан с приемами театральной полистилистики: на сцене демонстрируются застывшие в спирту эмбрионы, рядом (в соседнем шкафу-колбе) – восседает прооперированный Шарик, с забинтованной мордой. Возле них на подставке находится скульптура изголодавшейся собаки-дворянки со впавшими ребрами. Этот образный ряд передает гротескные трансформации явлений и сущностей. В режиссерской постановке спектакля распознается современный клиповый способ монтажа сцен, в отличие от той линейной последовательности, которую предполагают фильм Бортко «Собачье сердце» и текст повести Булгакова. Сцены спектакля напоминают фрагменты шоу, вызывающего у зрителя сильные эмоции. Динамика действия не всегда позволяет «включать» рефлексию, критическое мышление, сопровождающее процесс чтения повести. Действие, напоминающее увлекательный, захватывающий диверτισмент, только отчасти сближает сценографию спектакля с построением сцен фильма Бортко, в котором сохранена последовательность сюжетных линий. Режиссеру Максиму Голенко удалось эпатировать зрителя, создать яркое зрелищное действие на грани фолы и мелодрамы, сквозь которые проступают театральные коды трагикомедии.

Такая режиссерская интерпретация вполне отвечает эстетике авангарда, согласно которой, по наблюдению Юрия Гирина, концепт театра распадается на два полярных, но взаимосвязанных кода. С одной стороны, происходит «циркизация театра», эстетика театра десакрализуется, приближается к балаганно-зрелищной эстетике цирка (...), с другой, – утопия о новом мире воплощается в акте мистерии, целью которой было создать нового человека и новые социальные отношения [Гирин 2013, online].

В Рижском театре русской драмы спектакль Собачье сердце идет на русском языке. Авангардная эстетика спектакля напоминает про

эксперименты в стиле супрематизма Казимира Малевича, Василия Кандинского, Павла Филонова... Кроме того, в сознании зрителя постановка режиссера Дмитрия Петренко также вызывает ассоциации с известным телефильмом Владимира Бортко. Референция является частью текста, поскольку в конце первого отделения на сцене появляется чем-то внешне напоминающая профессора Преображенского бабка (пришедшая посмотреть на «собачку») и «бросает» реплику в зал через плечо: «А фильм все равно лучше!».

Концептуальную роль в спектакле играют символы и большие буквы алфавита русского языка, изображенные на титульной странице и в середине программки, с которой началось знакомство со спектаклем. Использование разных шрифтов в программе и в сценическом оформлении спектакля в спектакле является таким элементом сценографии и дизайна, который определяет их авангардную стилистику. Также буквы были изображены на декорации, рисунок которой напоминает шесть камер сердца. Декорация устанавливается героями посередине сцены и затем повторяется в графическом символе наподобие звезды или цветка из шести прямоугольных частей, в которые вписывается образ медицинского скальпеля, обвитого змеей. Буквы, которые мы видим на внутреннем развороте программки, а, затем, на заднике сцены читаются в обратном порядке, то есть в зеркальном отражении. Буквы становятся символами конструктивистского восприятия реальности на сцене. Они как будто накладываются на внешний облик персонажа, тем самым привлекают внимание зрителя к коммуникативным ситуациям и актуальной речи. Примером служит то, как произнес свое первое слово после операции Шарик, еще не приобретя признаки человека. Алфавит, написанный задом наперед, воспринимается как перевернутая картина мира, увиденная глазами Шарикова³. Слово «Абырвал»-«Главрыба» он произносит как бы в беспамятстве, двигаясь по операционной. Авангардные решения сценографии спектакля связаны с приемами визуальной драматургии, которые использовали

³ Об этом пишет Елена Власова в: *Наше собачье дело. Спектакль «Собачье сердце» в Рижском русском театре*, 2023, <https://rus.jauns.lv/article/lifestyle/538685-nase-sobace-delo-spektakl-sobace-serdce-v-rizskom-russkom-teatre> [18.12.2023].

в спектакле сценографы Кристина и Райнис Дзудзило. Характеризуя концепцию визуальной драматургии, приведу слова Райниса Дзудзило:

Главный герой, который в повести Булгакова превращается в нового человека (к несчастью, коммуниста) – это пес Шарик. «Шар» – корень его имени. Если взять шар в разрезе, то получится замкнутая в кольцо линия – круг. Круговая структура является основой визуальной драматургии этого спектакля. Еще одна основа – это буква и язык, алфавит. Пес гоняется за своим хвостом – точно так же как змея кусает себя за хвост. Оба образа имеют отношение к этой постановке и связаны между собой – и как воспроизведение формы круга, и как отсылка к змее в качестве символа медицины как науки. Если мы хотим быть поэтичными. А мы почти всегда хотим быть такими, то в рамках этой работы называем пространство сценографии сердцем, а каждое отдельное помещение в нем – сердечной камерой. Появление каждой новой камеры сопровождается поднятием занавеса, актом открытия⁴ [Дзудзило 2022, online].

Критик Кристина Хусенко отметила, что каждая сцена сопровождается торжественным разоблачением – спуском занавеса. По ее наблюдениям, театральное действие напоминает презентацию по случаю открытия очередного памятника. Сегодня памятники сносят с целью умирения шариковых (...) [Хусенко 2022, online]. Некоторые сцены содержат элементы постсоветских ритуалов, и это также придает сценографии черты перформативности.

Между речью Шарикова, во внешности которого постепенно проявляются черты человека, и способностью букв, изображенных на футболках персонажей пьесы, к перемещению, а также к неожиданному проявлению (артикулированию) смыслов, можно увидеть некоторую аналогию. Хотя Шариков может выразить словами русского языка почти все свои желания и потребности, его речь только напоминает человеческую, но еще не делает из него полноценного человека. Видимо, в ней отсутствует креативное начало, живой процесс творческой мысли. В сценическом действии перемещающиеся вследствие движения персонажей буквы живут своей жизнью. В этом прослеживается эвристическое начало неожиданного создания нового смысла. Возникновение слов

⁴ Это высказывание помещено в программку к спектаклю «Собачье сердце» Вильнюсского старого театра, премьера которого состоялась 24 ноября 2022 года.

из случайно оказавшихся рядом букв напоминает всем известную фразу профессора Преображенского о том, что незачем искусственно фабриковать Спинозу, когда любая баба может его родить когда угодно. «Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого» [Булгаков 1991, 212]. В сценографии перемещений персонажей и их неожиданных статичных позах можно усмотреть ироническое указание или гротескный жест, обращенные к процессам создания слов. В одной сцене на футболках четырех актеров, стоящих в ряд, изображены большие буквы, которые при прочтении образуют слово КОБА. Как известно, это псевдоним Сталина, что означает «неукротимый». Неукротимость движет Шариковым, который в предыдущей сцене требует у профессора Преображенского узаконить его существование, написав соответствующий документ. Интересно, что в этой сцене профессор Преображенский предстает в современной спортивной одежде. На нем джинсы, кроссовки и футболка с заглавной буквой „О”. Эта буква, можно сказать, играет первостепенную роль в спектакле наряду с буквой А. Как уже отмечалось, она также представляет символику круга или условного движения от начала к концу. Собственно, две операции Преображенского демонстрируют это возвращение к изначальной сущности собаки. Кстати, в предфинальной сцене актеры вновь становятся в один ряд и заглавные буквы на их футболках образуют слово СОБАКА. Все возвращается в этом движении на круги своя: Шариков-Шарик вновь стал собакой.

Признаки формализма в визуальной сценографии проявляются в сочетании актерской фактуры и цветовых решений. Интересно, что Швондер появляется на сцене во всем красном, в одежде цвета флага (красный пиджак, рубашка, брюки, ботинки), он как будто сошел с плакатов, агитирующих за власть пролетариата. Своим высоким ростом и какой-то нестигаемой «прямолинейностью» он подавляет остальных героев на сцене и вызывает определенное раздражение зала. Собственно, наибольшее раздражение, неприязнь и даже разочарование вызывает исполнение актером Дмитрием Палеесом роли профессора Преображенского. В его манере произносить реплики распознается самовлюбленный пошляк. Его сценическая речь не соответствует, в данном случае, тому образу интеллигентного светила медицины, который предстает в фильме Бортко в исполнении Евгения Евстигнеева. Не

случайно несколько важных эпизодов повести были убраны из спектакля. Отсутствуют эффектные кабарежно-фарсовые сценки приема пациентов в смотровой Филиппа Филипповича, а также эпизод полемики профессора Преображенского с товарищ Вяземской. В финальных сценах Полиграф Полиграфович Шариков вначале рассказывает в красных сапожках, а затем появляется в таком же красном костюме, как и Швондер. Сценографы очень удачно использовали пространственное положение трех основных персонажей в финальных сценах. Декорация представляет собой угол в виде лестницы, на ступенях которой располагаются персонажи спектакля, что может восприниматься как символ движения (в науке, в приобретении человеческих навыков...). На лестнице в одной из сцен (на самом верху) сидит профессор Преображенский, которому отводится в пьесе роль трагически заблуждавшегося Демиурга, а, значит, проявляющего свое эгоцентрическое начало. Ниже него располагаются Борменталь и Шариков в красном костюме, который приходит с серпом и молотом и достает из кармана пистолет. Данный эпизод демонстрирует превращение невинного Шарика в агрессивного монстра-пролетария. В высказываниях профессора Преображенского и Шарикова появляются смысловые переключки. Можно задуматься над образом Другого в проявлениях каждого из персонажей. Во всяком случае, в словах и действиях Преображенского как в кривом зеркале отражаются некоторые реплики Шарикова. Шариков же «замахивается» на роль идеолога, провозвестника нового мышления. Вспоминается еще один весьма выразительный эпизод: Шариков запирается в ванной и вооружившись красным флагом, устраивает там засаду на кота. То ли собачий инстинкт мотивирует классовую пролетарскую ненависть к врагу, то ли, наоборот, но никакими воспитательными мерами не удастся это изменить. Чем более Шариков вовлекается в процессы социализации, тем больше проявляется в нем звериное начало, унаследованное от утратившего человеческий облик Клим Чугункина. Режиссеру удалось также усилить идею гротескного проявления животного начала в недоразвитом человеке. Он (как и режиссер в одесской постановке повести М. Булгакова) задействовал в спектакле двух артистов. Один, как значится в программке, Евгений Черкес, исполняет роль пса Шарика. Второй, Александр Маликов, – роль Клим Чугункина, воришки, завсегдатая кабаков и Полиграфа

Полиграфовича Шарикова, нового человека. Расположение персонажей на сцене напоминает скульптурные группы, которые отражают символику авангардной культуры. В сценографии неоднократно повторяется символика круга и остроугольного треугольника (клина), которые приносят в текст спектакля идеи борьбы революционных сил. Среди возможных контекстов подобных конструктивистских решений в 1920-е годы можно вспомнить символику клина и круга на плакате Лазаря Лисицкого «Клином красным бей белых» [Козлов 2022]. Как отметил Дмитрий Козлов, «Обширный иллюстративный материал убедительно показывает, что круг и клин были важнейшим формальным мотивом 1920-х годов... Все сходятся в одном – это эмблема революции, но расходятся в частности: кто говорит о «новом зрении», кто о динамике, кто о рупоре идей новой власти» [там же]. В сценографии спектакля выразительно представлены геометрические конструкции и цветовые символы (красные костюмы Борменталья и Шарикова, восседающих на ступеньках лестницы), воспроизводящие разгул революционных сил и, вместе с тем, вызывающие стремление к конструктивному упорядочиванию представлений о революционном мире.

Приемы авангардной эстетики, внимание к аспектам формы, попытка «вести разговор» со зрителем с формальных позиций обусловлена, как мне кажется, стремлением режиссера уйти от непосредственной однозначной оценки и интерпретации. «Говорящая форма» позволяет реципиенту предлагать различные интерпретации, часто очень отличающиеся от авторских стратегий и режиссерских решений. Идея спектакля, по-видимому, связана с хаотическим порядком составления слов из букв, которые обретают некоторую свободу, как бы независимо от того, кто их «транслирует» зрителю в зал. В такой игре буквами и словами критик Андрей Шаврей отметил элементы психоанализа, производимого со зрительской аудиторией [Шаврей 2022, online]. При этом включаются интерактивные механизмы: зритель ощущает большую свободу, поневоле вступает в некий диалог с автором, текстом (особенно, с его устоявшимся пониманием, в том числе, благодаря кинематографическим находкам В. Бортко), режиссером. Во всяком случае, интерпретация Дмитрия Петренко, скорее, будет интересна искушенному зрителю, который хорошо знает и текст повести, и фильм.

Возможно, это шаг к режиссерскому театру, определенно заявившему о себе в Старом Вильнюсском театре.

Сопоставляя смыслы подтекстов, которые распознаются зрителями в спектаклях Одесского и Рижского театра, можно отметить нечто общее: действием и образной картиной мира, возникающей в сознании зрителей, руководит логика мистических перевертышей, когда представление о высоком и низком меняются местами. Созданные на сцене образы творцов, профессора Преображенского и доктора Борменталья, утрачивают потенциал креативного гуманизма, основанного на идеях генетики и евгеники, оба героя предстают как участники циркового действия, объединенного массовым ритуальным действием, воплощающим идею создания нового человека в мире распавшихся сущностей и знаков. В театральном пространстве авангардная утопия мистерии превращается в балаган, в котором творцы неожиданно оказываются в роли объектов манипуляции высших сил. В обоих спектаклях особую роль приобретает контекст. В Рижском театре сценография спектакля позволяет актуализировать контекст эпохи авангардизма, художественных приемов авангардной эстетики. На сцене Одесского областного театра в действии и высказывании актеров отчетливо распознается контекст социальной действительности в ее театральном преломлении. Смыслы приобретают современное звучание, что особенно интересно в связи с «включением» в сознании зрителей того контекста последних двух лет, который не предполагался создателями спектакля.

Литература

- Bulgakov M.A., 1991, *Sobač'je serdce v: Â hotel služít' narodu... Proza. P'esy. Pis'ma. Obraz pisatelâ*, Moskva. [Булгаков М.А., 1991, *Собачье сердце в: Я хотел служить народу... Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя*, Москва.]
- Dzudzilo R., 2022, *Prem'era postanovki Dmitriâ Petrenko «Sobač'je serdce»*. [Дзудзило Р., 2022, *Премьера постановки Дмитрия Петренко «Собачье сердце»*.], https://www.mct.lv/upload/grid/uploads/document/file/63865afc30768b000a7a45f4/Preses_relize_Suna_sirds_24112022.pdf [18.12.2023].
- Girin Ū.N., 2013, *Ot misterii k cirku (Teatr avangarda pirmoj tretej XX veka)*, „Teatral'nyj žurnal”, No. 2(7). [Гирин Ю.Н., 2013, *От мистерии к цирку*

- (*Театр авангарда первой трети XX века*), «Театральный журнал», № 2(7).], <https://artculturestudies.sias.ru/2013-2/yazyki/590.html> [6.12.2024].
- Husenko K., 2022, *Pred'âvitel' sego – čelovek? V Teatre im. Mihaila Čehova prošla prem'era «Sobač'ego serdca»*. [Хусенко К., 2022, *Предъявитель сего – человек? В Театре им. Михаила Чехова прошла премьера «Собачьего сердца»*.], <https://rus.delfi.lv/life/55355286/kultura/54984114/predyavitel-sego-chelovek-v-teatre-im-mihaila-chehova-proshla-premera-sobachego-serdca> [18.12.2023].
- Kirillova N.B., 2016, *Makromir Mihaila Bulgakova v zerkale èkrannoj kul'tury*, „Kul'tura i iskusstvo”, No. 4(34). [Кириллова Н.Б., 2016, *Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры*, «Культура и искусство», № 4(34).], https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=38097 [21.12.2023].
- Kozlov D.V., 2022, *Klinom krasnym bej belyh: Geometričeskââ simvolika v iskusstveavangarda*, Sankt Petersburg. [Козлов Д.В., 2022, *Клином красным бе́й белые: Геометрическая символика в искусстве авангарда*, Санкт-Петербург.]
- Šapinskaâ E.N., 2014, *Izbrannye raboty po filosofii kul'tury*, Moskva. [Шапинская Е.Н., 2014, *Избранные работы по философии культуры*, Москва.]
- Šavrej A., 2022, «*Sobač'e serdce*» v Ryckom teatre – u Bulgakova posmertno vzâli analizu. [Шаврей А., 2022, «*Собачье сердце*» в Русском театре – у Булгакова посмертно взяли анализы.], <https://rus.lsm.lv/statja/za-efirom/za-efirom/andrey-shavrey-sobache-serdce-v-russkom-teatre-u-bulgakova-posmertno-vzjali-analizi.a484133> [21.12.2023].
- Silina L.A., 2012, *Sceničnosť' prozy M.A. Bulgakova*, „Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Puškina, Naučnyj žurnal, Serii Filologijâ” No. 1, t. 1, s. 31–38. [Силина Л.А., 2012, *Сценичность прозы М.А. Булгакова*, «Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина, Научный журнал, Серия Филология», № 1 т. 1, с. 31–37.], <https://lengu.ru/download/80298> [18.12.2023].
- Vlasova E., 2023, *Naše sobač'e delo. Spektakl' «Sobač'e serdce» v Rižskom rusckom teatre*. [Власова Е., 2023, *Наше собачье дело. Спектакль «Собачье сердце» в Рижском русском театре*.], <https://rus.jauns.lv/article/lifestyle/538685-nase-sobace-delo-spektakl-sobace-serdce-v-rizskom-rusckom-teatre> [18.12.2023].
- Zaslavskij G.A., Ivanov O.V., Karpuškin I.S., 2020, *Repertuar nezavisimyh teatrov v Rossii: mnogoobrazie vidov i tvorčeskij poisk*, „Teatr. Živopis', Kino, Muzyka”, No. 4, s. 133–150. [Заславский Г.А., Иванов О.В., Карпушкин И.С., 2020, *Репертуар независимых театров в России: многообразие видов и творческий поиск*, «Театр. Живопись, Кино, Музыка», № 4, с. 133–150.], <https://cyberleninka.ru/article/n/repertuar-nezavisimyh-teatrov-v-rossii-mnogoobrazie-vidov-i-tvorcheskiy-poisk> [21.12.2023].

ACTUALIZATION OF SUBTEXTS IN MODERN PRODUCTIONS
OF M. BULGAKOV'S STORY *HEART OF A DOG*
IN THE THEATRES OF ODESSA AND RIGA

ABSTRACT

Keywords: repertoire, theater, scenic interpretation, Russian-language plays

The article analyzes the socio-cultural and literary contexts that are recognized in the productions of M. Bulgakov's story *Heart of a Dog* on the stage of the Odessa Ukrainian Theatre and the Riga Theatre of Russian Drama. In the scenography of the performances and in the audience's reception of the story, the influence of V. Bortko's movie *Heart of a Dog* can be traced, which significantly influenced the readers'/viewers' perception of the text of the story. The interpretation on the stage of the Riga Theatre is related to the context of the era: the aesthetics of the avant-garde.