

ОТЗЫВ официального оппонента
на диссертацию Мохаммед Виждан Аднан Мохаммед
«Проза Н. В. Гоголя в драматургических опытах рубежа XX-XXI вв.»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата филологических наук
по специальности 10.01.01 – Русская литература

Явление, которое находится в центре исследовательского внимания В. А. М. Мохаммед, вызывает очень большой интерес по целому ряду направлений, определяющих актуальность темы.

Во-первых, отдельные повести Гоголя (а речь в работе идёт только о них, роман «Мёртвые души» В. А. М. Мохаммед сознательно исключает из своего анализа) стали в последнее время предметом столь настойчивого интереса драматургов и деятелей театра, что современная филология не может обойти их своим вниманием. Но это конкретное направление исследования В. А. М. Мохаммед, а в её диссертационной работе подняты и более общие вопросы.

Обращение современного театра к одним и тем же произведениям литературы «классического» периода можно толковать как постмодернистскую страсть к переписыванию известных сюжетов (грубо говоря, ремейкам). Но ведь и сюжеты Федры и Амура и Психеи переписывали не раз и в допостмодернистские эпохи. И вот вопрос первого направления: переписывание известных сюжетов является принадлежностью только каких-то отдельных периодов развития искусства, либо оно свойственно искусству как таковому. Я и не жду от В. А. М. Мохаммед ответа: в её конкретном исследовании достаточно решить свои задачи и вопросы. И невозможно разрешить этот вопрос в рамках данного отзыва. Но материал диссертации провоцирует (в очередной раз) эти размышления, и от того чтение становится

увлекательным и профессионально весьма полезным. Хочется заметить это тем более, что автор работы сама склонна к таким широкомасштабным, «генерализирующим» заявлениям, не указывая на их происхождение; например: «вся литература сводится к 12 сюжетам и 36 драматическим ситуациям, и все они так или иначе раскрыты в разножанровых пьесах» (С. 4).

Второе направление размышлений, провоцирующее также ряд вопросов, связано с рассуждениями автора о соотношении так называемых родов словесности: «эпоса» и «драмы». Продемонстрировав свою глубокую осведомлённость в истории и современном состоянии этого исследовательского поля, В. А. М. Мохаммед в итоге вынужденно приходит к классической формулировке: «в драме создается изображение борьбы, а в эпосе рассказ о ней» (С. 47). Иногда, замечу в сторону, В. А. М. Мохаммед, как, впрочем, и многие другие молодые исследователи, излишне стремится опереться на авторитетные имена. Так, например, она с почтением цитирует следующий фрагмент из работы Ж. Женетта «Повествовательный дискурс»: «рассказ и повествовательный дискурс существуют до тех пор, пока они рассказывают какую-то историю, при отсутствии этой истории дискурс не будет повествовательным» (С. 38). Но что нового сказал здесь Ж. Женетт после Аристотеля и Буало? Даже слово *discours* у Буало уже было.

Пока наука не перестанет оперировать терминами *эпос* и *драма*, решение этого вопроса никуда не двинется. Мы почему-то упорно не замечаем в своих теоретических построениях, что «Комедия о Каллисто и Мелибее» Фернандо де Рохаса, именуемая также «Селестиной» (1499) – это «эпическое», повествовательное произведение, которое было создано в диалогической форме и никогда не претендовало на театральные подмостки. А хорошо известные драматические поэмы Тикамацу Мондзаэмона (1703-1721) созданы в повествовательной форме, но

написаны именно для японских театров кабуки и бунраку. Мы повторяем как заклинание, что в драматических произведениях нет повествования, но Хор в древнегреческом театре занимался именно повествованием, он не приходил на сцену, не уходил с неё, он стоял на сцене и просто рассказывал то, что происходило за сценой, комментировал сценическое действие, – то есть делал всё то же самое, что и повествователь в так называемом эпосе. Откровения в этом нет, всё это, вроде, известно. Но мы продолжаем говорить об эпосе и драме. И поскольку вся эта проблематика имеет прямое отношение к диссертационному исследованию В. А. М. Мохаммед и даже описывается в её работе (см., например, рассуждения о новаторстве В. И. Немировича-Данченко и М. А. Булгакова, у которых «именно чтец стал главным действующим лицом» в «Братьях Карамазовых» и «Мёртвых душах»; С. 55), я и говорю сейчас об этом.

Вопрос этот крайне актуализируется в связи с анализом современного материала. В. А. М. Мохаммед, в частности, цитирует одну из ремарок Н. Коляды: «Сели за стол. Бегают девки, ставят на стол яства, все едят-обжираются. Девки едят, кучер ест, Явдоха ест, вол жуёт, жуки на листьях чавкают – все. Улыбаются друг другу. Едят долго. Фырчат, как кошки» (С. 89). Буквально сыграть это нельзя, это рассказ о настроении сцены, но не авторская ремарка, указывающая, что должен делать актёр. Ещё менее является ремаркой текст из пьесы Б. Федотова: «Пульхерия Ивановна бросается накрывать стол, бегают, как угорелая, из кулисы в кулису. Стол постепенно наполняется горшочками, графинчиками, соусниками и прочими предметами щедрого хлебосольства, достойного кисти какого-нибудь малороссийского Снайдерса или Хеда. Афанасий Иванович, надевший сюртук и замысловатый головной убор, наполовину украинский, наполовину русский, покидает сцену, чтобы встретить гостя у самых ворот своей усадьбы. Через некоторое время он возвращается вместе с Повествователем, выражая неподдельную радость встречи,

помогая гостю снять шинель» (С. 61). Следует заметить, что оба автора являются театральными деятелями, законы сцены знают профессионально. Поэтому если они пишут такие «ремарки», «значит, это кому-нибудь» и для чего-нибудь нужно. Вообще современная ремарка символична, психологична – что угодно, только в наименьшей мере она выступает в качестве реплики и детали. А уже коли речь зашла о пьесе Б. Федотова «Старосветская любовь», до сих пор не опубликованной и хранящейся в архиве саратовского театра (С. 65), то совершенно очевидно, что её необходимо срочно опубликовать. И это будет одно из важнейших приобретений современного гоголеведения.

Третий большой принципиальный вопрос, который возбуждает исследование В. А. М. Мохаммед, – это вопрос о статусе инсценировки как явлении словесности и театра (С. 44). Автор диссертации не даёт твёрдых определений, но придерживается концепции Н. С. Скороход, согласно которой лишь к началу XX в. «переделки» «постепенно превратились в инсценировки, авторами которых становились именитые литераторы, такие как М. А. Булгаков, М. М. Рощин, В. С. Розов и другие» (С. 50). Это наблюдение совершенно справедливо, но для современной ситуации гораздо актуальнее различать драматургический текст, который создан именно для театрального представления, но не для чтения, и написанный в виде пьесы текст, существование которого предполагается и за рамками театральной рампы. В частности, среди пьес В. В. Сигарева есть такие, которые он, сам режиссёр, никогда не ставил на сцене (и никто другой их не ставил на сцене), но всё же опубликовал для чтения. И та современная ремарка, примеры которой мы приводили ранее, предназначена именно для чтения, а не для постановки на театре. Это проза, а не сценарный план. Учитывая данные факты, стоило бы различать инсценировку как сценарный план и пьесу по мотивам как самостоятельное литературное произведение.

С этой точки зрения некоторые цитируемые в диссертации фрагменты из текстов Н. В. Коляды являют нам такую плохую прозу, которую никаким постмодернизмом не объяснишь. В частности, В. А. М. Мохаммед пишет, что, обращаясь к знаменитым гоголевским перечислениям, Коляда «не просто повторяет приём, но весело обыгрывает его». И приводит в качестве примера перечень «оздоровительных средств», большинство из которых названы современными аптечными названиями, так что и не поймёшь, с кем имеешь дело: то ли с Коробочкой, то ли с провизором-травником (в скобках мы приводим народные названия этих лекарственных трав): «Подорожник большой, полынь горькая, пустырник сердечный, родиола розовая (*золотой корень*), ромашка аптечная (*ромашка ободранная, ромашка лекарственная*), ромашка безъязычковая, рябина обыкновенная, синюха голубая, смородина черная, солодка уральская (*лакрица, лакричник*), сосна обыкновенная, стальник полевой, спорынья, сушеница топяная, термопсис ланцетовидный (*пьяная трава, мышатник*), толокнянка обыкновенная, тимьян ползучий (*богородская трава, боровой перец, верест, жадобник, лебюшка, лимонный душок, мухопал, чабрец, фимиамник, чебарка*), тмин обыкновенный (*полевой анис*)» (С. 80-90). Мы указали в скобках только очевидные народные названия, но и *сосна*, и *рябина*, и *толокнянка обыкновенные* – это не народные названия, а народные – просто *сосна*, *рябина* и *толокнянка*. Так и представляешь себе эту Коробочку, пришедшую в травяную аптеку и читающую названия лекарственных растений на коробочках в витрине.

Иначе сказать, и с точки зрения ремарки, и с точки зрения слова персонажа стоило бы разграничивать инсценировку и пьесу по мотивам.

Оригинальность в решении задачи синтеза филологической методологии для исследования инсценировок и последовательность использования этой методологии при изучении инсценирования прозы

Гоголя в современных драматургических текстах на стыке ее мистического и сугубо реалистического содержания определяет научную новизну диссертационного исследования В. А. М. Мохаммед.

Во второй и третьей главах своей работы В. А. М. Мохаммед последовательно рассматривает интерпретации трёх повестей Гоголя. Во второй главе – драматические и сценические интерпретации «Старосветских помещиков»: «Старосветская любовь», ТЮЗ Саратов, 1994 (автор Б. Федотов, режиссёр А. Петров), «Старосветская любовь», театр им. Вахтангова, 2000 (автор Н. Коляда, режиссер В. Фокин), «Сочинение по повести Н. В. Гоголя “Старосветские помещики”», Новая сцена МХТ имени А. П. Чехова, 2001 (автор и режиссёр М. Карбаускис). В этой главе активно привлекается материал театральных рецензий и разного рода воспоминаний, которые позволяют реконструировать сошедшие со сцены постановки.

В третьей главе сначала детально и тонко анализируются пьесы по повести Гоголя «Вий», но в данном случае без привлечения сценического материала: «Панночка» (1986) Н. Садур и «Вий» (2015) В. Сигарева. При этом упоминаются экранизации повести «Ведьма» (2006) и «Гоголь. Вий» (2018). И не упоминается «Вий» (1967). Тут могу сделать только одно замечание. В. А. М. Мохаммед пишет: «В оригинальном тексте, по которому написаны пьесы, Хома Брут – начинающий философ» (С. 105). Между тем именование Хома Брута философом означало не род его занятий, а то, что он являлся учеником предпоследнего класса семинарии.

А вторая часть третьей главы посвящена анализу сценических интерпретаций повести «Майская ночь». Очень интересно в этой части описание драматургического потенциала этой повести Гоголя, тех элементов, в которых через внешнюю «эпическую» оболочку прорастает настоящая «драма». Данное описание своеобразно коррелирует с тем вопросом о драме и эпосе, который возникает в связи с чтением работы

В. А. М. Мохаммед (см. об этом выше). В этой части акцент сделан на сценических интерпретациях сюжета: «Майская ночь» режиссера В. Панкова (2007, 1-я часть саундрамы «Гоголь. Вечера», 2-я часть «Сорочинская ярмарка», 2008, 3-я часть «Вечер накануне Ивана Купала», 2009), «Майская ночь» режиссера Р. Феодори (2016), «Гоголь. Диканька» М. Левитина (2021), «Майские ночи по-астрахански» режиссера А. Матвеева (2021; сюда входят «Майская ночь», «Иван Фёдорович Шпонька...», «Повесть о том, как...», «Старосветские помещики»). При этом упомянуты опера «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова и фильм-сказка «Майская ночь» А. Роу (1952). Но не упомянут фильм «Майская ночь» (1940) Н. Садковича.

Здесь сразу замечается интересная тенденция. В современных интерпретациях повести «Старосветские помещики» и «Вий» меняют названия, что очевидным образом свидетельствует о сознательной смене авторской интенции. «Майская ночь» всегда сохраняет название, и это свидетельствует о том, что современные театральные деятели не стремятся нагрузить данное произведение какими-то новыми проблемами и коннотациями, удовлетворяясь заложенной в неё самим Гоголем народно-смеховой культурой.

Как видим, количество собранного и исследованного в работе В. А. М. Мохаммед материала очень разнообразно и велико. Материал этот подвергнут разностороннему изучению: и в качестве собственно литературного текста, и в качестве текста-основы для театральной постановки, и в качестве театрального текста как такового. Мы совершенно согласны с автором диссертации в том, что «феномен инсценирования прозы может быть интерпретирован как филологическая проблема, выходящая далеко за рамки театроведческих подходов, при которых создание нового драматического текста анализируется только с позиций режиссерской сценической концепции» (С. 141-142). И мы

считаем этот тезис принципиальным и значащим не только при анализе предложенного материала, но и в любых других пограничных штудиях. Выдвижение этого тезиса и демонстрация возможностей данной исследовательской стратегии – большая заслуга автора.

И хотя очень жаль, что за пределами внимания В. А. М. Мохаммед остались пьесы «Башмачкин» О. Богаева и «Шинель» А. Волошиной (а возможно, существуют и другие ещё пьесы по мотивам гоголевских повестей), но мы понимаем, что нельзя объять необъятное.

Приведенные вопросы и замечания носят частый характер и не влияют на самое благоприятное впечатление от работы В. А. М. Мохаммед.

В. А. М. Мохаммед проявила себя как квалифицированный исследователь-филолог, владеющий разными навыками анализа драматургического текста и способный самостоятельно решать поставленные научные задачи. Диссертация имеет безусловную *практическую значимость*, может быть использована в вузовских учебных курсах по истории русской литературы и истории отечественного театра, по теории литературы, а также в школьном преподавании как в ходе знакомства с творчеством Н. В. Гоголя, так и при изучении отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. Опубликованные в журналах статьи в полной мере отражают содержание работы. Автореферат полностью передает основное содержание диссертации. Представленные в диссертации положения и выводы убедительны, самостоятельны и прошли апробацию.

Диссертационное исследование Мохаммед Виждан Аднан Мохаммед «Проза Н. В. Гоголя в драматургических опытах рубежа XX–XXI вв.» соответствует требованиям, изложенным в пунктах 9, 10, 11, 13, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября

2013 г. № 824, а ее автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 – Русская литература.

Доктор филологических наук,
профессор, ведущий научный сотрудник
отдела «Литературное наследство»

Института мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук

М. В. Строганов

3 августа 2022 г.

Контактная информация:

Строганов Михаил Викторович

ФГБУН «Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук»,

121069, г. Москва ул. Поварская 25а.

Тел.: +7 495 690 50 30

Электронный адрес: info@imli.ru

Официальный сайт организации: <http://imli.ru/>

Против включения персональных данных, заключенных в отзыве, в документы, связанные с защитой данной диссертации, и их дальнейшей обработки не возражаю.

*Подпись завершено.
Зав. канцелярией*

Т.С. Гурьева