

Научная статья
УДК 008 (091)
DOI: 10.20323/2658_2023_2_16_130
EDN VDAZDJ

Курьезы культурной идентичности в юбилейных спектаклях по произведениям Н. А. Некрасова: национальный костюм

Вячеслав Александрович Лётин¹, **Данила Евгеньевич Красницкий²**

¹Кандидат культурологии, доцент кафедры общих гуманитарных наук и театроведения, Ярославский государственный театральный институт им. Фирса Шишигина, г. Ярославль.

²Артист, Дмитровский драматический театр «Большое гнездо», г. Дмитров.

¹liotin@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-3549-3058>

²danila_krasnitskiy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-6589-0652>

Аннотация. Современный театральный костюм – актуальная проблема в создании визуального образа современного спектакля. Став предметом постмодернистской игры на сцене XXI века национальный и исторический костюмы подверглись трансформации и семантической перекодировке.

В статье анализируется опыт актуализации народного русского костюма в спектаклях, приуроченных к празднованию 200-летнего юбилея Н. А. Некрасова: К. С. Серебренникова «Кому на Руси жить хорошо» (Москва, GoGoL-центр, 2015 – 2022); заслуженного артиста Костромской области А. А. Кирпичева «Кому на Руси жить хорошо» (художник Е. Сафонова, Костромской областной театр драмы им. А. Н. Островского, 2021); П. В. Васильева «Кому на Руси жить хорошо...» (художник А. Б. Торик; Ярославский государственный театр кукол, 2021) и народного артиста РФ В. Ю. Кириллова «От Некрасова до Некрасова» (художник по костюмам С. Алексеева, Российский академический театр им. Ф. Г. Волкова при поддержке историко-культурного комплекса «Вятское», 2021).

На основе анализа этих спектаклей выявляются тенденции использования народного костюма в создании сценического образа «народного» персонажа. В статье раскрываются принципы работы современных режиссеров и художников над «костюмированием» спектакля, а также выявляются композиционные, стилистические, семантические парадоксы как их самих, так и работы с ними в спектакле.

В конце исследования делается вывод о современной театральной практике актуализации народного костюма. В сценической практике XXI века историческая, социальная и культурная функции костюма отходят на второй план или вовсе исчезают. Доминантными же оказываются – психологическая, гендерная и субкультурная идентичности персонажа.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов; современный спектакль; юбилейный спектакль; постмодернистская эстетика; культурная идентичность; исторический костюм; театральный костюм; национальный костюм

Для цитирования: Лётин В. А., Красницкий Д. Е. Курьезы культурной идентичности в юбилейных спектаклях по произведениям Н.А. Некрасова: национальный костюм. № 2 (16). С. 130-147. http://dx.doi.org/10.20323/2658_2023_2_16_130. <https://elibrary.ru/VDAZDJ>.

Original article

Curiosities of cultural identity at anniversary performances based on N. A. Nekrasov's works: national costume

Vyacheslav A. Letin^{1✉}, Danila E. Krasnitsky²

¹Candidate of cultural sciences, associate professor, Department of general humanities and theater studies, Yaroslavl state theater institute n.a. Firs Shishigin, Yaroslavl

²Actor, Dmitrov drama theater “The Big Nest”, Dmitrov

¹Liotin@yandex.ru ✉, <https://orcid.org/0000-0002-3549-3058>

²danila_krasnitskiy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-6589-0652>

Abstract. Modern theatrical costume is an important issue in creating the visual image of a modern performance. As a subject of postmodernist acting on the XXI century stage, national and historical costumes have undergone transformation and semantic recoding.

The article analyzes the experience of actualizing Russian folk costume in the performances dedicated to celebrating the 200th anniversary of N.A. Nekrasov: K.S. Serebrennikov's “Who is Happy in Russia” (Moscow, GoGoL-Center, 2015 – 2022); Honored Artist of the Kostroma Region A. A. Kirpichev's “Who is Happy in Russia” (artist E. Safonova, Kostroma Regional Drama Theatre n.a. A. N. Ostrovsky, 2021); P. V. Vasilyev's “Who is Happy in Russia...” (artist A. B. Torik; Yaroslavl State Puppet Theater, 2021) and People's Artist of the RF V.V. Kirillov's “From Nekrasov to Nekrasov” (costume designer S. Alekseeva, Russian Academic Theater n.a. F.G. Volkov with support of the historical and cultural complex “Vyatskoye”, 2021).

The analysis of these performances reveals certain trends in the use of folk costume to create the stage image of a “folk” character. The article describes the principles of modern directors' and artists' work on “costuming” the performance, as well as identifies compositional, stylistic and semantic paradoxes and working with them in the performance.

The authors make a conclusion about modern theatrical practice of actualizing folk costume. In the 21st century stage practice the historical, social and cultural functions of costume fade into the background or disappear altogether. What is dominant is characters' psychological, gender and subcultural identities.

Keywords: N. A. Nekrasov; modern performance; anniversary performance; post-modern aesthetics; cultural identity; historical costume; theatrical costume; national costume

For citation: Letin V. A., Krasnitsky D. E. Curiosities of cultural identity at anniversary performances based on N.A. Nekrasov's works: national costume. *World of*

Курьезы культурной идентичности в юбилейных спектаклях по произведениям Н. А. Некрасова: национальный костюм

Введение

Использование национального костюма в сфере культуры имело давнюю традицию и осуществлялось на высочайшем уровне. Еще в императорской России национальный костюм мог быть выражением политических амбиций [Корндорф, 2002] и культурной идентичности [Лось; Курочкин, 2021] на самом высоком уровне.

Однако наибольшее количество исканий в области национального костюма приходится на конец XIX – начала XX вв. [Гангур, 2017]. В этот период в сфере художественного творчества увлечение историзмом и сменяется экспериментированием с формой, фактурой и цветом. И национальный русский костюм становится территорией экспериментов не только отечественных, но и иностранных кутюрье. В связи с чем особый интерес представляет опыт обращения современного театра к национальному костюму. Преломление идеи национального костюма в зеркале сцены XXI века – цель данного исследования.

Материалом для данного исследования послужили спектакли, представленные к 200-летию юбилею Н.А. Некрасова в Москве К. С. Серебрянниковом («Кому на Руси жить хорошо», GoGoL-центр, 2015 – 2022); в Костроме заслуженный артист Костромской области А. А. Кирпичевым («Кому на Руси жить хорошо», художник Е. Сафо-

нова, Костромской областной театр драмы им. А. Н. Островского, 2021); в Ярославле П. В. Васильевым («Кому на Руси жить хорошо...», художник А. Б. Торик; Ярославский государственный театр кукол, 2021) и народный артист РФ В. Ю. Кирилловым («От Некрасова до Некрасова», художник по костюмам С. Алексеева, Российский академический театр им. Ф. Г. Волкова при поддержке историко-культурного комплекса «Вятское», 2021).

Теоретические основы исследования

Именно в силу «народной» тематики литературного материала большинства этих юбилейных постановок и актуализируется вопрос использования традиционного костюма в создании зрительного образа спектакля. Тем более, что для самого Н.А. Некрасова этот вопрос имеет важное значение. В некрасовской поэме одежда персонажа выполняет задачи гендерной, социальной, психологической характеристик персонажа. Это касается как крестьянского [Летин, 2015], так и «барского» костюмов [Летин, 2016].

В большинстве обращений к «костюмированию» персонажей поэмы сам автор поэмы весьма парадоксален. С одной стороны, он активно избегает «местных» деталей. И «универсализм» народных костюмов становится одним из способов придания пространству поэмы общероссийского масштаба.

С другой – минималистичные упоминания костюма в тексте поэмы и оказываются маркерами крестьянского костюма Ярославской [Калашникова, 2016] и Костромской губерний [Масалева, 2017]. В своем будничном варианте народный костюм ярославцев и костромичей тяготел к полихромности и декоративности. Его композиция, материал, цвет служили важными репрезентативными маркерами социального статуса и достатка его хозяина или хозяйки [Андреева, 2005].

Методы исследования

Специфика эмпирического материала обусловила систему методов исследования. При анализе спектакля как феномена современной культуры доминирующим стал культурологический метод, позволивший раскрыть семиотические перекодировки национального русского костюма в современном художественном процессе. С помощью искусствоведческого (театроведческого) метода раскрывались режиссерские концепции спектаклей, в пространствах которых и формировались «авторские» версии народных костюмов. Литературоведческий метод исследования помог при анализе текстов некрасовских произведений, что позволило выявить своеобразие «юбилейных» прочтений некрасовских текстов современным театром.

Результаты исследования

Костюм персонажа спектакля для современного зрителя является важным индикатором его идентич-

ности: национальной, культурной, религиозной, гендерной, социальной, профессиональной, субкультурной... Отказ современных режиссеров и художников от принципов историзма, породил новый «костюмный» феномен гибридного характера, природу которого можно охарактеризовать как курьез. Именно «курьезное» – забавное, несуразное, случайное – становится основой переосмысления традиционного национального русского костюма современными творческими личностями.

Курьез № 1: Социальный. Само понятие «народный костюм» в современном спектакле может подвергнуться значительной перекодировке, как это было в резонансном спектакле К. С. Серебrenникова по мотивам некрасовской поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В первый же месяц о спектакле написали ведущие критики Г. Заславский [Заславский, 2015]; Н. Каминская [Каминская, 2015]; Е. Дьякова [Дьякова, 2015]; А. Хитров [Хитров, 2015]; В. Рутковский [Рутковский, 2015]; О. Фукс [Фукс, 2015]; [Карась, 2015]; М. Кучерская [Кучерская, 2015]; М. Шимадина [Шимадина, 2015]. Разногласия публицистической рефлексии о режиссерском прочтении художественного текста средствами мультижанрового театра обобщается в культурологическом исследовании Т. И. Ерохиной «"Кому на Руси жить хорошо": парадоксы поэмы

Н. А. Некрасова на сцене современного театра» [Ерохина, 2021].

Однако такому важному элементу зрительного образа спектакля ни в критических статьях, ни в научных исследованиях внимание практически не уделялось. Между тем режиссер, выступивший здесь еще и в роли художника по костюмам, делает их одним из основных средств выразительности художественного универсума спектакля.

Приступая к работе над спектаклем, К. С. Серебренников летом инициировал долговременный совместный тур актеров GoGoL-центра и Волковского театра по Ярославской области. Однако в окончательной версии спектакля этот «местный» колорит не был востребован совершенно. «Некрасовские дали» летнего пленэра заменили «режимные» объекты (тюрьма и нефтепровод), с характерной для антиутопии атрибутикой: внесезонный мрачный колорит, нарочитая брутальность фактур стен и трубопровода, колючая проволока. Так сценографическая метафора, сконструированная режиссером, определяла социальные полюса художественного универсума его спектакля. Нарочитое огораживание «охраняемых» территорий напрямую соотносилось с лейттемой и поэмы, и спектакля: «...невозможность обретения свободы и удобство привычного рабства» [Рутковский, 2015].

Отказавшись от исторического ландшафта, режиссер отказался и

от исторического костюма. Точнее – от традиционного крестьянского костюма пореформенной Российской империи. Вместо него появлялась одежда, характерная для мужчин различных социальных типов, конца XX века – начала XXI вв.

В первой части спектакля («Спор») семеро ходоков за счастьем выходили на сцену в виде представителей социальных типов российского социума постперестроечного и/или постсоветского периода. Костюм каждого персонажа представлял собой полный комплекс, характерный для человека определенного социокультурного уровня и, соответственно, материального достатка. При этом палитра основных социальных типов дополнялась еще и оттенками их возрастных характеристик. Так самый «юный» из них был одет в школьную форму позднего советского периода с красным галстуком на шее и трикотажной шапкой-«петушком» на голове. Абсурдности образу добавлял приколотый к нагрудному карману школьной форменной куртки комсомольский значок. Превращая «парня» в «собираемый образ» молодого поколения от 10 до 28 лет. Самый «зрелый» производил впечатление депутата: каракулевое пальто, мохеровый шарф, серый кардиган, лакированные туфли и норковая шапка. «По одежке» узнавались в спектакле типы мужчин-современников: дачник-алкоголик; интеллигент; пред-

ставитель среднеазиатской диаспоры; рыночный торговец, начальник/депутат. Общим знаменателем костюмного решения выступили брюки – у всех семерых это классические брюки, разного цвета и разной степени отутюженности. Именно костюм здесь определял возраст и статус персонажей, чьи роли исполнялись актерами-ровесниками. Так, юный пионер не был юным, поскольку актер был нарочито бородат.

Во второй части спектакля («Пьяная ночь») одежда персонажей менялась. Погружая персонажей в алкогольно-сказочный бред волшебной ночи, режиссер лишал их социальных характеристик реального мира. По мере опьянения они все более разоблачались. И оставались в конце концов в подштанниках и рубахах или майках-«алкоголичках» и темно-синих «трусах упрощенных гладких». Нижнее белье персонажей-мужчин становилось в художественном универсуме серебрянниковского спектакля знаком неразрывности времени: прошлое (исподние порты и рубаха) и настоящее (майка и трусы-«семейники»). Обнажение персонажей вскрывало их общую – «русскую» – культурную идентичность, а опьянение – проявляло темную сторону их натур. Знаком этого стал отказ режиссера от слова, символически переводивший происходящее в сферу иррационального, зрительным выражением которого стала пластика. А основной формой коммуникации – драка. Вторая часть спектакля

была насыщена сценами, в которых физическое насилие проявляло насилие психологическое. Каждый из персонажей в разных эпизодах оказывался то бьющим деспотом, то избиваемым рабом. Персонажи в этих сценах-драках были одержимы и опьянены властью себе подобными. А разновременные варианты нижнего белья давали «вековую» панораму этой борьбы на уровне семьи, работы, государства, мира. «Победа» персонажей не только не давала им свободы, но становилась новой формой подчинения на более высоком уровне. Веревка в руках полуобнаженных мужиков превращалась из инструмента порабощения в орудие смерти – петлю. Оргиастический пир кромешного мира заканчивался для персонажей крахом иллюзий и летальным исходом. Сдирание режиссером «социальных масок» проявило в персонажах спектакля общую вековую проблему: желание раба любой ценой стать господином. Таким образом, спектаклем ставилась под вопрос сама возможность обретения свободы «на Руси».

В третьей части спектакля («Пир на весь мир») мир серебрянниковско-некрасовской Руси обретал еще один контраст. Он оборачивался своеобразной «ярмаркой тщеславия» в формате реалити-шоу. Стильные смокинги, надетые поверх футболок, превращали двух мужиков-странников в шоуменов. И те, с легкостью разбив четвертую стену, начинали обращаться непосредственно к зрителям, превращая их

не только в со-участников пира, но и буквально, в со-бутыльников, поскольку в зал (первым рядам) выносились стопки с водкой. После отчаяния «волшебной ночи» это действие казалось праздником жизни.

Здесь появляются и женские персонажи, социальная и гендерная поляризованность которых заострена до предела. Реальная женщина – Матрена Тимофеевна – противопоставлялась «модницам», пришедшим на торг исключительно себя показать. С первого ее появления на сцене начинал звучать мотив несвободы. Матрены Тимофеевны (Е. Добровольская) появлялась, буквально тянущей ляжку. Она выкапывала на себе реквизит для «собственной» же сцены: скамьи и части стола. И место действия становилось полевой столовой. А едва ли не единственным блюдом на застланном клеенкой столе оказывалось ведро водки. Эта героиня спектакля мало походила на величественную «губернаторшу» из некрасовской поэмы. Один из хрестоматийных женских образов некрасовского творчества подвергся в спектакле саркастической перекодировке.

Матренин костюм, также как и появление перед публикой, визуализировал крах гендерной идентичности героини. Единственной «женской» деталью в ее одежде оказывается черный (вдовий?) платок. Остальные детали костюма имели явно маскулинный характер: фуфайка и штаны «оверсайз». Доминирующий цвет – черный. Её

физическая сила и отвага («коня на скаку остановит, в горящую избу войдет») оборачиваются грубой анекдотической маскулинизацией. Укротительница коня здесь сама становится тягловой кобылой. Миловидной актрисе не удается преодолеть неряшливость костюма и трудности физических нагрузок своей героини. Эта красавица уже не «цветет миру на диво», а стремительно увядает в нем. Она не только «не во всякой одежде красива» и не «ко всякой работе ловка», но неряшливая и усталая. Последней гранью гендерной идентичности, которая преодолевается героиней серебрянниковского спектакля, оказывается ее способность отчаянно пить водку, не уступая в этом мужским персонажам.

Мужеподобной «народной» героине противопоставляются восемь (!) женщин-красавиц. Их образы в спектакле окажутся связаны с властью и роскошью.

В одном из эпизодов ярмарочных гуляний появляется склонная к полноте женщина средних лет в элегантно белом костюме из фактурной ткани с цветочным рельефным орнаментом и жемчужным колье вокруг шеи. На голове у нее пышная прическа, напоминающая два уложенных друг на друга каравая. Между ними была уложена венцом широкая русая коса. Некрасовская губернаторша (жена чиновника) – крестная мать сына Матрены Тимофеевны и ее покровительница, оборачивается здесь

эмансипированной хозяйкой поселения, исполнявшей с высокой трибуны песню из репертуара Л. Зыкиной «Течет река Волга».

Декоративными безделушками на фоне постапокалиптического ландшафта смотрелись семь (по числу мужиков-странников) подиумных красавиц «сельской ярмарки». Именно их костюмы и визуализируют метафору «мирового» пира. Общая композиция женского костюма кажется вполне традиционной: кокошник, рубаха, сарафан, душегрея. Однако, его «русскость» обманчива. Это скорее вариант коллекции «haute couture» [Буфеева, 2017], в которой базовые элементы и аксессуары традиционного русского костюма сочетаются с элементами и аксессуарами костюмов различных культур.

И вновь, режиссер, вводя, казалось бы ультрасовременный, элемент в ткань своего спектакля, не отступает от Некрасовского текста. На «сельской ярмарке» появляются крестьянки-модницы, нарядившиеся в кринолины. Нелепость этих «ряженных» акцентируется Некрасовым в описании курьезных ситуаций, которые происходили при порывах ветра, неприлично поднимавшего подолы юбок на радость мужикам. Саркастическая социальная зарисовка поэта в спектакле превращается в важную символическую деталь. «Подиумный» костюм серебрянниковских псевдо-крестьянок становится важным элементом

национально-культурной идентичности современников.

Основу «модных» нарядов составляет женский костюм Ярославской губернии конца XIX века. Его главной декоративной особенностью являлась пестрота и эклектичность, которая достигалась расшивкой лентами и кружевами сарафана, показывавшая «добротность» ярославской красавицы. При этом в костюме могли сочетаться разные по технике (и, соответственно, цене) материалы.

Именно этот принцип эклектичности ярославского наряда и берется за основу режиссером, выступившим здесь в качестве модного дизайнера. И самым аутентичным элементом «русского» костюма оказывается голубой косоклиный сарафан, характерный именно для Ярославской области. Для придания масштабности в костюм вводятся элементы из других регионов. В частности, на паре «моделей» появляются стилизованные головные уборы «сороки», характерные для северных губерний. А одна из них оказывается одетой в белую вышитую рубаху и светлый передник с красочным цветочным «мировым деревом», характерные для народностей Балканского полуострова. Костюм дополнялся ярким красно-оранжевым поясом в стилистике южно-русских губерний.

Однако, лукавый кутюрье К. С. Серебренников, играя яркими цветовыми и фактурными контрастами, вводил в русский костюм

детали одежды из других национальных культур. Так, полосатая лилово-синяя душегрея с отделкой из золотой тесьмы на одной из девиц-красавиц, заставляет вспомнить жакеты императрицы Китая Цыси. Другая из девушек была одета в татарский запашной сарафан, при этом данный элемент татарской одежды был наделен длинными рукавами японского кимоно, декорированными стилизованной русской вышивкой: красным по белому.

Особое внимание режиссер-дизайнер уделил головным уборам героинь. В качестве материалов использовались текстиль, соломка, «металл» и стразы. Им были созданы стилизации-гибриды русского кокошника и причудливых сооружений в виде пагод, характерных для народов индонезийских культур. На одной из них можно видеть даже подобие китайского мяньгуаня. Это сходство дополняется специфическими драгоценными ювелирной работы «тайскими» или «кхмерскими» ожерельями-воротниками с подвесками и декоративными накладками на плечи.

Элементы национальных костюмов, остроумно скомбинированные фантазией режиссера-модельера, визуализировали собирательный образ русской красавицы. Этот эстетизированный идеал из мира роскоши казался оторванным от убогой реальности опустившейся «губернаторши». Но эти русско-восточные костюмы придавали пространству спектакля паназиатский характер.

Таким образом, в этом действии роскошь Руси третьей части серебряниковского спектакля не только получала два акцента: гендерный – феминности и мультикультурный – паназиатский.

Курьез №2. Хронологический.

Его суть можно выразить оксюморном «ретрофутуризм». А обусловлен он решением зрительного образа спектакля «Кому на Руси жить хорошо...», поставленного режиссером Петром Васильевым и художником Алевтиной Торик, на сцене Ярославского театра кукол. Жанровая идентичность этой постановки кокетливо обозначена как «терзания космического масштаба». Однако в его стилистике явно угадывается антиутопия, с характерным для этого жанра дискомфортным и дисгармоничным пространством, обжитым эксцентричными персонажами-дегенератами [Летина, 2021]. За основу и режиссерского, и сценографического решений создателями спектакля была взята «грязная» эстетика кинофильма «Кин-Дза-Дза» (Г. Н. Данелия, 1986). Действие спектакля построено на открытом приеме с использованием живого плана. Так что перед его создателями стояла задача «одеть» и кукол, и кукольников.

Артисты живого плана в спектакле – это условные космонавты, прилетевшие на Землю в космолете-бочке с миссией найти счастливого человека. Костюм, который предложили им создатели спектакля совмещает черты национального

русского костюма и одежды космонавтов. В результате чего появляется коричневый комбинезон, верхняя часть которого напоминает сарафан, а нижняя – летний комбинезон ВВС СССР. Сам костюм не имеет гендерной дифференциации. Женщин можно идентифицировать по платкам на головах и менее испачканными гримом лицами. Еще одной чертой «женского» поведения является борьба героинь с пьянством персонажей-мужчин.

Кукольные персонажи – семеро мужиков странников представлены в спектакле в виде однотипных фигур-мешков. Их одежду составляют светлые серо-зеленые армяки и шапки ермолки. Визуальный образ этих некрасовских персонажей показывает насколько современный театр «глух» к художественному тексту. По воле режиссера актеры, воспроизводя некрасовский текст, каламбурят, играют созвучиями, многократно повторяют какие-то фразы, ускоряют темп. В результате чего «Кому на...» превращается в «коммуна» и т. д. Они вполне эффектно и с азартом демонстрируют весь спектр упражнений из арсенала учебной дисциплины «Сценическая речь». Эти новые смыслы, как бы рождающиеся здесь и сейчас, веселят зрителя. Но они носят исключительно внешний формальный характер, в то время как смысл произносимого, так и остается не понятным ими и, соответственно, не донесенным до зрителя. Именно это и фиксируют семеро одинаковых персонажей-странников.

Тонкая и точная детализировка героев, предпринятая автором поэмы, характеризующая их по возрасту, достатку, семейному положению – все это нивелируется до буквально обезличенного мешковатого силуэта. Вместо активных некрасовских упрямец-спорщиков-драчунов некрасовских героев создатели спектакля предлагают зрителю пассивных интерьерных кукол-подушек в «крестьянском стиле». Не добавляет маскулинности этим персонажам их грушеобразный силуэт.

Материалом для костюмов обоих типов персонажей послужили лен и хлопок. При этом сарафаноскафандры «космонавтов» имели нарочито брутальную холщовую фактуру, а армяки кукол-крестьян – нарочито эстетизированы. Так из верхней повседневной одежды крестьянского обихода, армяк «кукольных» персонажей становится аккуратно пошитым и светлым (!). Фактурный и цветовой контрасты костюмов здесь оказываются такими же формальными, как и словесные игры «живого плана».

Еще одним примером попытки «русского космизма» является спектакль, поставленный по некрасовской поэме А. А. Кирпичевым в Костромском государственном драматическом театре им. А. Н. Островского. Здесь космос приобретает «христианские» черты, его стилистика определяется вертепным представлением. Как и в вертепном ящике персонажи появляются на площадке через две сим-

метричные двери. Правда, верхний (райский) и средний (земной) ярусы здесь оказались смешанными так что некрасовские мужики ходят среди персонажей «рождественской сцены»: девы Марии с младенцем в яслях, святого Иосифа, ангелов и животных из того хлева. Все эти персонажи решены в стилизованной манере лубка. Они никак не интегрированы в действие спектакля. Но именно то, что в поисках своего представления о счастье герои проходят мимо Бога, расположенного на расстоянии вытянутой руки, придает камерному действию и космический масштаб, и ощущение обреченности. Путь героев освещается лубочными Солнцем и Луной. Лейттемой спектакля А. А. Кирпичева является движение по кругу. Так что поиски мужиками того, «кому живется весело, вольготно на Руси» приобретают вневременной характер.

Именно так – вневременно – и решается зрительный образ персонажей: шестерых мужчин и одной женщины. Основой мужского костюма становится пара: холщовые рубаха и порты. Женщина изначально одета в холщовую рубаху. По ходу сюжета герои приобретают возрастные и социальные характеристики. Они «обрастают» бородами, напяливают армяки, сапоги, шапки. Матрена же в исполнении Ольги Токаревой – красный сарафан, русую косу и красный платок. В результате чего действие приобретает черты карнавальности, а

персонажи – индивидуальности. Поиск счастья народного в спектакле А. А. Кирпичева оборачивается экзистенциальными поисками персонажами самих себя, методом болезненных проб и курьезных ошибок. Режиссер же работает в русле некрасовского творческого метода, используя его любимые художественные приемы – травестию и символические детали.

Традиционный костюм даже в скромном повседневном варианте декорировался. В театральных версиях он превращается в обезличивающую униформу горькосмонавтов либо лишенный каких-либо возрастных и социальных признаков, становится синонимом наготы персонажа.

Курьез №3. Постдраматический. Этот курьез связан с постановкой Российского государственного академического театра имени Фёдора Волкова при поддержке историко-культурного комплекса «Вятское». Рожденный этим творческим содружеством юбилейная постановка «От Некрасова до Некрасова» решена в жанре «этно-фолк спектакль». Заметим, что само использование двух синонимичных понятий в определении «формата» представления уже курьезно. В качестве режиссера выступил народный артист РФ В. Ю. Кириллов. В интервью местным СМИ он утверждал, что «...костюмы для перевоплощений создавались специально. Ведь Некрасов в Волковском – это

больше, чем просто монологи» [Абатурова].

С помощью костюма визуализируется метафора главного «лирического» героя спектакля – «хрестоматийного» Некрасова, который появляется «весь в белом». По мнению создателей спектакля, именно таким – невысоким в белой тройке, белой сорочке и белых туфлях, – «его знает с детства каждый человек, говорящий на русском языке» [От Некрасова до Некрасова]. Так, известный по фотографиям и мемуарным источникам Некрасов-франт в этом белом одеянии превращается в эксцентричного постсоветского интеллигента.

И этот «белый» Некрасов противопоставлен пятью своими alter ego: подросток, студент, журналист и издатель, картёжник и бонвиван, помещик и охотник.

Однако, их костюмы за исключением одной детали – красного шарфа – на Некрасове-студенте, представляют собой этно-фантазии костюмера. Создатели спектакля отказались от принципа историзма и создали собственный невероятный калейдоскоп костюмов «народов мира» и современных субкультур.

Женские костюмы представлены не традиционными сарафанами, а ситцевыми платьями с расклешенными рукавами и широкими подолами. Цветовая гамма их поражает разнообразием и невероятностью контрастов: розовый и зеленый, зеленый и синий, серый и красный. Ткани были как однотонные, так и

с принтами в виде цветочных орнаментов, гжельских мотивов или геометрических абстракций. Самым ярким оказывается наряд пожилой «крестьянки» из ткани с принтом в виде густой листвы финиковых пальм.

Разнообразие тюрбанов, используемых в спектакле, декорируется объемными узлами и жгутами ткани в виде заплетенных кос.

В результате сочетания их пестрыми с платьями, напоминающими одежду обитательниц Конго и Нигерии, в спектакле создается собирательный образ... африканской женщины. Этот «базовый» наряд дополняется корейским жакетом чогори, тканевыми перекидными сумками из индейских племен, ампирными талиями.

Курьезность трактовки некрасовской героини достигает апогея в аранжировке мизансцены, в которой героиня, воплощающая собой некрасовский идеал «величавой славянки» (Н. Асанкина), идет по узкой лавке. Она одета в красный чогори (жакет) с окантовкой зеленым тончоном (листья тропических растения по белому фону), надетом на розовое «нигерийское» платье с арабским тюрбаном на голове. В другом эпизоде на голове актрисы появляется венок из искусственных листьев папоротника нефролеписа.

Мужские костюмы в своей основе имеют штаны и рубахи, то более роднит их с русской культурной традицией. Особенностью кроя мужских рубах здесь являются «де-

коративные» фигурные вырезы ворот и диагональные и клиновидные подолы. Так что перед нами все же трансформированный вариант традиционного мужского костюма.

Еще одной особенностью мужского костюма является его «сексуализация». Что достигается использованием в его крое и декоре черт, присущих субкультуре панков или байкеров. На одном из персонажей (А. Кузмин) появляется голубая (!) жилетка-косуха со светло голубым же кантом по краю. Поверх канта пущена линия металлических заклепок. На плечах закреплены погоны-наплечники с длинной синей бахромой. Погоны также декорированы заклепками. Надетая непосредственно на тело актера, короткая (до талии) жилетка с большими вырезами под мышками в совокупности с остающимися открытыми руками исполнителя невольно переходит из стилизации панк культуры в сферу субкультуры БДСМ.

Наконец, костюм мужских персонажей еще и «опошляется». На некоторых из них появляются комбинезоны. Один голубой на персонаже М. Емельянова своим декором напоминает «адидасовские спортивные», характерные для молодежной моды городских окраин 1990-х гг.

Второй комбинезон из искусственного меха с принтом в виде фантастической коричнево-черной шкуры зебры оказался на актере К. Истратове. В модной индустрии этот принт ассоциируется исклю-

чительно с женской одеждой, аксессуарам, дизайном парфюма. Такая гендерная перекодировка популярного принта невольно наделяет персонажа-мужчину феминными качествами. В сочетании с «парным» леопардовым рисунком на платье одной из участниц шоу он невольно воспринимается как потенциальная жертва.

В спектакле В. Ю. Кириллова костюм выполняет исключительно бытовую функцию одежды актеров. От начала и до конца спектакля персонажи не переодеваются, а следовательно, и не меняются.

Заключение

В современном театре традиционный народный костюм подвергается семантической перекодировке и композиционной трансформации.

Костюм может стать важным инструментом гендерной и социокультурной дифференциации персонажей, когда мужской костюм акцентирует социально-возрастные характеристики персонажей, а женский – их национально-культурную идентичность (К. С. Серебрянников)

Костюм персонажа может стать индикатором экзистенциальности личности персонажа либо, деперсонализируя ее и превращая в безликую часть социума (А. А. Кирпичев, П. В. Васильев), либо, наоборот, проявляя индивидуальность персонажа, который по мере «одевания» или «переодевания» познает самого себя, обретая национальную, культурную, социальную и гендерную идентичности.

Наконец, сценический, созданный вне режиссерской концепции или связанный с ней весьма условно, может стать альтернативной художественной системой и вести собственную игру, придавая сценическому действию нежелательные

смыслы и расставляя ненужные акценты (В. Ю. Кириллов).

Так традиционный народный костюм в спектакле XXI века становится маркером кризиса национально-культурной идентичности современного человека как создателей и участников спектакля, так и его зрителей.

Библиографический список

1. Абатурова М. Волковский театр в Ярославле представил спектакль-концерт «От Некрасова до Некрасова». URL: <https://vesti-yaroslavl.ru/novosti/item/>. (Дата обращения: 01.03.2023).
2. Андреева А. Ю. Ярославское узорочье // Русский народный костюм: путешествие с севера на юг. Санкт-Петербург : Паритет, 2005. С. 47-53.
3. Буфеева И. Ю. Особенности использования приемов разработки национального костюма в западноевропейской и российской моде. История вопроса и дизайн – проектирование XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научно-теоретический и прикладной журнал. Часть 2 /2017. № 12 (86). С. 50-53.
4. Гангур Н. А. Костюм в «национальном стиле» на русской театральной сцене второй половины XIX века / Н. А. Гангур, А. А. Комаревцева // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2 (65). С. 7-12.
5. Исенко С. П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение / С. П. Исенко ; Моск. гос. ун-т культуры. Москва : Профиздат: Изд-во Моск. гос. ун-та культуры, 1999. 144 с.
6. Калашникова Н. М. Семиотика народного костюма : учебное пособие. 2-е изд. перераб. и доп. Санкт-Петербург : ФГБОУВПО «СПбГУПТД», 2016. 321 с.
7. Кононова А. Какие принты в одежде в моде весной-летом 2023. URL: <https://dress-mag.com/trend/modnye-printy-v-odezhde>. (Дата обращения: 27.03.2023).
8. Корндорф А. С. «Избранные старинные русские костюмы»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II // Искусствознание. 2020. № 3. С. 254-303.
9. Костюмированный бал в Зимнем дворце (11 и 13 февраля 1903 года: в 2 т. Москва : ИД «Русский антиквариат», 2003. 592 с.
10. Летин В. А. Интерпретация народного костюма в предметном мире поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» / В. А. Летин, А. А. Молчанова, Л. Ф. Салимова // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №1. С. 161-166.
11. Летин В.А. Господский костюм в контексте предметного мира поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова / В. А. Летин, А. А. Молчанова, Л. Ф. Салимова // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 2. С. 174-178.
12. Летина А. В. «Терзания космического масштаба» (текст некрасовской поэмы «Кому на Руси жить хорошо» в жанровом поле современного спектакля) // Спектакль XXI века. Жанр как проблема. Сборник научных статей

Межвузовского научно-практического семинара. Т. 2. Ярославль : ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный институт». 2021. С. 83-89.

13. Лось О.К. Традиционный русский костюм: использование в придворной культуре XVIII–XIX вв. как символа национальной принадлежности / О. К. Лось, Е. Н. Курочкина // Известия Лаборатории древних технологий. 2021. Т. 17, № 1. С. 138–152.

14. Масалева С. Д. Народная одежда Костромского края (конец XIX — первая четверть XX веков). Кострома : Костромская слобода, 2017. 200 с.

15. От Некрасова до Некрасова.. URL: <https://volkovteatr.ru/special/repertoire/ot-nekrasova-do-nekrasova/>. (Дата обращения: 01.03.2023).

16. Рутковский В. 12 сказок для смелых взрослых: русский дух, страх и смех в «Гоголь-центре». URL: <https://snob.ru>. (Дата обращения: 01.03.2023).

17. Шустрова И. Ю. Традиционные женские головные уборы в собрании Ярославского ист.-арх.музея-заповедника // Краеведческие записки. Ярославль. 1991. Вып. 7. С. 153-164.

18. Ерохина Т. И. «Кому на Руси жить хорошо»: парадоксы поэмы Н.А. Некрасова на сцене современного спектакля. // Верхневолжский филологический вестник. 2021. №4 (27). С. 205-213.

19. Заславский Г. А. Нет жилочки не тянутой. «Кому на Руси жить хорошо» в «Гоголь-центре». URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

20. Дьякова Е. Матренин двор от Перми до Тавриды. В Гоголь-центре — «Кому на Руси жить хорошо». URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

21. Хитров А. Полюбить Некрасова. «Кому на Руси жить хорошо» в «Гоголь-центре». URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

22. Фукс О. Счастье — это куда? = Happiness — where to? // URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

23. Карась А. Спели голосом Некрасова. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

24. Кучерская М. Последыши. «Кому на Руси жить хорошо» в постановке Кирилла Серебренникова — история крушения «русского мира». URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

25. Шимадина М. Кому в Гоголь-центре жить хорошо? Премьера спектакля Кирилла Серебренникова по поэме Некрасова. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Дата обращения: 01.03.2023).

Reference list

1. Abaturova M. Volkovskij teatr v Jaroslavle predstavil spektakl'-koncert «Ot Nekrasova do Nekrasova». = The Volkov Theater in Yaroslavl presented the performance From Nekrasov to Nekrasov. URL: <https://vesti-yaroslavl.ru/novosti/item/>. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

2. Andreeva A. Ju. Jaroslavskoe uzoroch'e = Yaroslavl patterns // Russkij narodnyj kostjum: puteshestvie s severa na jug. Sankt-Peterburg : Paritet, 2005. S. 47-53.

3. Bufeeva I. Ju. Osobennosti ispol'zovanija priemov razrabotki nacional'nogo kostjuma v zapadnoevropejskoj i rossijskoj mode. Istorija voprosa i dizajn – proektirovanie XXI veka = Peculiarities of using national costume design techniques in Western European and Russian fashion. History of the question and the XXI century design // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki: nauchno-teoreticheskij i prikladnoj zhurnal. Chast' 2 /2017. № 12 (86). S. 50-53.

4. Gangur N. A. Kostjum v «nacional'nom stile» na ruskoj teatral'noj scene vtoroj poloviny XIX veka = National style costume on the Russian stage in the second half of the XIX century / N. A. Gangur, A. A. Komarevceva // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. 2017. № 2 (65). S. 7-12.

5. Isenko S. P. Russkij narodnyj kostjum i ego scenicheskoe voploshhenie = Russian national costume and its presentation on stage : ucheb. posobie dlja studentov vuzov kul'tury i iskusstva / S. P. Isenko ; Mosk. gos. un-t kul'tury. Moskva : Profizdat: Izd-vo Mosk. gos. un-ta kul'tury, 1999. 144 s.

6. Kalashnikova N. M. Semiotika narodnogo kostjuma = Semiotics of folk costume : uchebnoe posobie. 2-e izd. pernerab. i dop. Sankt-Peterburg : FGBOUVPO «SPbGUPTD», 2016. 321 s.

7. Kononova A. Kakie printy v odezhde v mode vesnoj-letom 2023. = What prints are in fashion in spring-summer 2023. URL: <https://dress-mag.com/trend/modnye-printy-v-odezhde>. (Data obrashhenija: 27.03.2023).

8. Korndorf A. S. «Izbrannye starinnye russkie kostjумы»: arheologija, nacional'nyj stil' i Grecheskij proekt Ekateriny II = “A selection of old Russian costumes”: archaeology, national style, and the Greek project of Catherine the Great // Iskusstvovoznanie. 2020. № 3. S. 254-303.

9. Kostjumirovannyj bal v Zimnem dvorce (11 i 13 fevralja 1903 goda):= Costume ball in the Winter Palace (February 11 and 13, 1903): v 2 t. Moskva : ID «Russkij antikvariat», 2003. 592 s.

10. Letin V. A. Interpretacija narodnogo kostjuma v predmetnom mire pojemy N.A. Nekrasova «Komu na Rusi zhit' horosho» = Folk costume interpretation in the material world of N.A. Nekrasov's poem “Who is Happy in Russia” / V. A. Letin, A. A. Molchanova, L. F. Salimova // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2015. №1. S. 161-166.

11. Letin V.A. Gospodskij kostjum v kontekste predmetnogo mira pojemy «Komu na Rusi zhit' horosho» N.A. Nekrasova = The nobleman's costume in the material world of N.A. Nekrasov's poem “Who is Happy in Russia” / V. A. Letin, A. A. Molchanova, L. F. Salimova // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2016. № 2. S. 174-178.

12. Letina A. V. «Terzanija kosmicheskogo masshtaba» (tekst nekrasovskoj pojemy «Komu na Rusi zhit' horosho» v zhanrovom pole sovremennogo spektaklja) = “Tortures of a cosmic scale” (the text of Nekrasov's poem “Who is Happy in Russia” in the genre field of a modern performance) // Spektakl' XXI veka. Zhanr kak problema.

Sbornik nauchnyh statej Mezhvuzovskogo nauchno-prakticheskogo seminara. T. 2. Jaroslavl' : FGBOU VO «Jaroslavskij gosudarstvennyj teatral'nyj institut». 2021. S. 83-89.

13. Los' O.K. Tradicionnyj russkij kostjum: ispol'zovanie v pridvornoj kul'ture XVIII–XIX vv. kak simvola nacional'noj prinadlezhnosti = Traditional Russian costume: its use in the court culture of the XVIII-XIX centuries as a symbol of national identity / O.K. Los', E.N. Kurochkina // Izvestija Laboratorii drevnih tehnologij. 2021. T. 17, № 1. S. 138–152.

14. Masaleva S. D. Narodnaja odezhda Kostromskogo kraja (konec XIX — pervaja chetvert' XX vekov) = Folk clothes of the Kostroma region (late XIX – first quarter of XX centuries). Kostroma : Kostromskaja sloboda, 2017. 200 s.

15. Ot Nekrasova do Nekrasova = From Nekrasov to Nekrasov. URL: <https://volkovteatr.ru/special/repertoire/ot-nekrasova-do-nekrasova/>. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

16. Rutkovskij V. 12 skazok dlja smelyh vzroslyh: russkij duh, strah i smeh v «Gogol'-centre» = Rutkovsky V. 12 fairy tales for brave adults: the Russian spirit, fear and laughter at the Gogol Center. URL: <https://snob.ru>. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

17. Shustrova I. Ju. Tradicionnye zhenskie golovnye ubory v sobranii Jaroslavskogo ist.-arh.muzeja-zapovednika = Traditional women's headwear in the collection of the Jaroslavl historical and archaeological museum-reserve // Kraevedcheskie zapiski. Jaroslavl'. 1991. Vyp. 7. S. 153-164.

18. Erohina T. I. «Komu na Rusi zhit' horosho»: paradoksy pojemy N.A. Nekrasova na scene sovremennogo spektaklja = “Who is Happy in Russia”: the paradoxes of N.A. Nekrasov's poem on the modern stage. // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2021. №4 (27). S. 205-213.

19. Zaslavskij G. A. Net zhilochki ne tjanutoj. «Komu na Rusi zhit' horosho» v «Gogol'-centre» = There's not a vein that isn't strained. “Who is Happy in Russia” at the Gogol Center. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

20. D'jakova E. Matrenin dvor ot Permi do Tavridy. V Gogol'-centre – «Komu na Rusi zhit' horosho». = Matrena's yard from Perm to Tavrida. At the Gogol Center – “Who is Happy in Russia”. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

21. Hitrov A. Poljubit' Nekrasova. «Komu na Rusi zhit' horosho» v «Gogol'-centre» = To love Nekrasov. “Who is Happy in Russia” at the Gogol Center. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

22. Fuks O. Schast'e — jeto kuda? = Happiness – where to? // URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

23. Karas' A. Speli golosom Nekrasova = They sang in Nekrasov's voice. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

24. Kucherskaja M. Posledyshi. «Komu na Rusi zhit' horosho» v postanovke Kirilla Serebrennikova – istorija krushenija «russkogo mira» = The last-born. Kirill

Serebrennikov's production of Who is Happy in Russia is about the collapse of the "Russian world". URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

25. Shimadina M. Komu v Gogol'-centre zhit' horosho? Prem'era spektaklja Kirilla Serebrennikova po pojeme Nekrasova = Who is happy in the Gogol Center? The premiere of Kirill Serebrennikov's play based on Nekrasov's poem. URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_gogol_rus. (Data obrashhenija: 01.03.2023).

Статья поступила в редакцию 04.04.2023; одобрена после рецензирования 08.05.2023; принята к публикации 26.05.2023.

The article was submitted on 04.04.2023; approved after reviewing 08.05.2023; accepted for publication on 26.05.2023