

DOI: 10.17805/zpu.2015.3.11

Сценичность/несценичность пушкинской драматургии: экспертные оценки*

Вал. А. Луков

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

В статье анализируются данные экспертного опроса, проведенного в рамках реализации научного проекта «Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности» в 2014–2015 гг. с целью прояснения имеющихся взглядов на феномен сценичности среди российских деятелей культуры. В опросе приняли участие 25 деятелей театра, литературы, гуманитарных наук, а также 15 студентов, обучающихся по направлению «культура и искусство». Эксперты представили свое понимание сценичности художественного произведения и ее свойств, источника сценичности, правомерности характеризовать сценичность произведений, не предназначенных для сценического воплощения. Они высказали свое мнение о драматургах, произведения которых наиболее соответствуют требованиям сценичности, и охарактеризовали в аспекте сценичности Пушкина как драматурга.

С учетом специфики гуманитарной экспертизы как диалога индивидов и групп, обладающих существенно различающимися интересами и ценностными установками, в статье

* Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 13-04-00346а («Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности»).

The article was written within the framework of the project “A. S. Pushkin’s Dramatic Art: The Problem of Staging” (supported by the Russian Foundation for the Humanities, grant No. 13-04-00346a).

сформулированы базовые положения о сценичности. 1. Сценичность — ресурс художественного произведения, состоящий в способности этого произведения, представленного на сцене, вызывать солидарную реакцию сообщества. Ресурс сценичности может быть у художественных произведений, как предназначенных, так и не предназначенных для сцены, и его потенциал тем больше, чем больше он допускает переосмысление и перереформатирование. 2. Потенциал сценичности произведения, оказавшегося на сцене, реализуется в режиме мерцания (разного значения для разных эпох и социокультурных ареалов). 3. Сценичность конструируется, становясь аспектом социального конструирования реальности. Это переменное свойство, не принадлежащее самому тексту, но основанное на нем.

Ключевые слова: сценичность, драматургия, А. С. Пушкин, тезаурусный подход, гуманитарная экспертиза, культурология, театр.

ВВЕДЕНИЕ

В научном проекте «Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности» делается попытка по итогам междисциплинарного исследования прояснить ключевые пункты установившегося в одной части литературной и театральной среды представления о несценичности или недостаточно выраженной сценичности пушкинских произведений и столь же упорного отвержения этого мнения в другой части этой среды, впрочем, в основном состоящей не из театральных деятелей, а из литературоведов и культурологов. Этот вопрос только при поверхностном его восприятии кажется несущественным и чисто вкусовым: по-видимому, не имеет никакого значения то, что у деятелей культуры мнения о сценичности/несценичности пушкинской драматургии расходятся, иногда диаметрально. Мнения расходятся и о сценичности/несценичности бесконечного числа произведений, идущих или шедших на сценах мира, о драматургическом таланте их авторов.

Однако в случае с Пушкиным нельзя не видеть, что, помимо вкусовых пристрастий, дискуссии по вопросу сценичности/несценичности его драматических произведений отражают и некоторые более общие значения. Участники проекта «Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности» в своих публикациях обращаются прежде всего к этим более общим значениям, дающим основания для тезаурусного анализа (Захаров, 2006, 2009, 2014, 2015; Захаров, Луков Вал., Луков Вл., 2013ab; Луков, 2014; Луков Вал., Луков Вл., 2013ab, 2014b; Луков Вл., 2009, 2013abc; Луков, Захаров, 2011).

Что придает поставленному вопросу о сценичности/несценичности дополнительную смысловую нагрузку? Именно то, что Пушкин выступает как ведущая фигура русской литературы, а точнее — интегральный персонализированный образ русской культуры (здесь применима для концептуализации вопроса теория персональных моделей Вл. А. Лукова, разработанная им применительно к истории литературы: Луков Вл., 2006ab, 2012). Вопрос о качествах пушкинского творчества давно, еще с середины XIX в., приобрел знаковый характер культурной константы, нередко и характер политической доминанты в культурной сфере. Пушкин — «наше всё» (А. А. Григорьев) именно в смысле точки отчета русскости в сфере культуры, как *мы ее видим*, т. е. *своего* в национальном измерении русской культуры.

Но почему возникает стереотип несценичности драматургии Пушкина при таком отношении к нему как культурной константе? Почему борьба за признание его произведений сценичными идет в ответ на тезис несценичности, а не наоборот?

Нельзя не видеть в этом значения начального этапа вхождения Пушкина в русский культурный тезаурус, когда его культ как великого национального поэта, писателя,

драматурга еще не сложился, а его ведущие драматические произведения не были ни поняты, ни оценены по достоинству современниками, определявшими вкусы культурного общества своей эпохи. Здесь и следует искать истоки проходящего через почти два века спора о сценичности/несценичности пушкинской драматургии, хотя сценическая жизнь большого числа его произведений, в том числе не предназначавшихся автором для сцены, сопровождалась триумфом не только на родине поэта, но и в мировом культурном пространстве. Обозначая тему сценического триумфа, мы имеем в виду то рассмотрение драматургии А. С. Пушкина, которое принято в данном научном проекте, а именно как обширного комплекса пушкинских текстов, к которому отнесены и собственно драматические произведения («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»), незаконченные пьесы («Русалка», «Сцены из рыцарских времен»), наброски и замыслы пьес, и драматизированные эпизоды поэм (в «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах», «Анджело»), прозы (вплоть до фрагментов «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади»), и диалогичность «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», сказок и других произведений. Точно так же к этому кругу должны быть прибавлены произведения других культурных форм, созданные на основе пушкинских текстов, сюжетов, образов. И здесь окажутся всемирно признанные культурные шедевры, такие как оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского. В тезаурусном подходе к феномену сценичности пушкинских произведений не действует аналитизм, исключающий характеристику их воздействия на зрителя, слушателя, читателя как аутентичных, если исходный текст подвергся обработке и даже переработке, а это неизбежно бывает при переводе литературного текста на музыкальный (опера, балет, мюзикл), кинематографический и иной художественный язык. При тезаурусном подходе такие модификации авторского текста рассматриваются как столь же существенные для изучения, что и оригинал. Отклонения, порожденные переводом текста на другой художественный язык, имеют здесь не большее значение, чем, например, при переводе Шекспира на другие языки (феномен «Русского Шекспира» основательно изучен Н. В. Захаровым — Захаров, 2008). Драматургичность не является только свойством формы изложения текста, более того — такая форма совершенно не обязательна для произведения, которое обретает жизнь на сцене. Так, чтение пушкинской «Пиковой дамы» Д. Н. Журавлевым и другими выдающимися чтецами в полных аудиториях не сопровождалось какими-либо изменениями в пушкинском тексте или его сокращением. Тексты, не предназначенные для сцены, становились сценичными без применения специальных адаптационных средств.

Соответственно, в данном научном проекте проблема несценичности драматургии Пушкина ставится не в связи с тем, что надо достроить непререкаемый авторитет великого национального гения и в той области, где его достижения не столь впечатляющи. Нас интересуют сценичность/несценичность в аспекте продуманного Пушкиным этапа освобождения русской драмы от традиционной сценичности и выработка им особой русской сценичности, в дальнейшем породившей феномены мирового значения — новую сценичность драматургии А. П. Чехова и А. М. Горького (Захаров, Луков, Вал., Луков Вл., 2013а: 184–185). Здесь недостаточно обращение только к самим текстам как закрытым художественным системам в духе литературоведческой концепции В. Кайзера (Кузнецова и др., 1975), и эффективным средством анализа и обобщения становится *триангуляция* — в том смысле, какой мы вкладываем в него в рамках методологии тезаурусного подхода (Луков Вал., Луков Вл., 2013b: 266–267; 2014а:

26–27). В этом ключе интересные результаты дает экспертный опрос, материалы которого представлены в данной статье.

ПРЕДМЕТ ЭКСПЕРТНЫХ ОЦЕНОК

Стремясь осмыслить пушкинское творчество в контексте нашего времени, мы решили обратиться к экспертам — драматургам, писателям, переводчикам, режиссерам, актерам, культурологам, литературоведам, театроведам, кинокритикам, менеджерам театрализованных представлений и праздников, другим деятелям образования, науки, искусства с несколькими вопросами об их понимании сценичности, какой она сегодня предстает в художественной практике. Их ответы имеют значение для современной интерпретации этого феномена. Мы рассматриваем проводимый опрос как *гуманитарную экспертизу в сфере культуры*.

Мы просили экспертов высказать свое мнение по вопросам, которые поставлены ниже. Как и в других экспертных опросах, интерес представляет не количественное распределение тех или иных позиций, а наличие широкого спектра возможных оценок, что отражает разнообразие культурных тезаурусов, распространенных в обществе.

Мы предварили сбор и анализ ответов обращением с просьбой к экспертам при публикации итогов экспертного опроса цитировать их ответы с указанием имени и тех сведений, которые позволяют судить о заслугах отвечающих на вопросы как экспертов по данной проблематике¹.

Экспертам были заданы пять групп вопросов:

Как Вы понимаете сценичность художественного произведения? Какие признаки, свойства сценичности Вы считаете наиболее важными?

По Вашему мнению, свойства сценичности характеризуют произведение или публику в зале?

Если бы Вам потребовалось выбрать из драматургов всех времен и народов пять-шести, пьесы которых Вы считаете наиболее соответствующими требованиям сценичности, кого Вы внесли бы в этот список и почему?

Считаете ли Вы сценичность признаком только драматургии или эта характеристика может применяться также к прозе, поэзии, другим видам искусства?

Считаете ли Вы сценичной драматургию А. С. Пушкина? Если бы составлялся рейтинг из 100 авторов произведений с высоким уровнем сценичности, в какой части рейтинга мог бы оказаться Пушкин (в верхней, средней, нижней, не вошел бы в этот список)?

Были получены ответы от 25 экспертов. В их числе:

театральные режиссеры и актеры — Владимир Михайлович Бейлис, народный артист России, заслуженный деятель искусств РФ, театральный режиссер, профессор, руководитель курса в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина; Александр Сергеевич Бордуков, заслуженный артист РФ, актер театра и кино, театральный режиссер; Мария Евгеньевна Велихова, заслуженная артистка Республики Таджикистан, профессор, актриса театра и кино; Лариса Ивановна Гребенщикова, народная артистка РФ, профессор, актриса театра; Виталий Николаевич Иванов, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, режиссер, художественный руководитель курса; Игорь Григорьевич Пехович, актер театра и кино, театральный режиссер и педагог, постановщик пушкинской драматургии; Виталий Романович Поплавский, режиссер театра-студии «Горизонт» Московского городского дома учителя, драма-

тург, переводчик, шекспировед; Владимир Сергеевич Сулимов, народный артист РФ, профессор;

театроведы, культурологи, филологи, философы культуры — Инна Алексеевна Бирич, доктор философских наук, профессор Московского городского педагогического университета, член актива Центрального детского театра с 1958 г.; Ольга Ивановна Горяинова, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета; Виталий Николаевич Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, заместитель председателя диссертационного совета по зрелищным искусствам Государственного института искусствознания, профессор ГИТИС; Мария Витальевна Елиферова, кандидат филологических наук, кафедра сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, пушкинист, шекспировед; Ольга Анатольевна Жукова, доктор философских наук, кандидат культурологии, профессор, профессор кафедры практической философии НИУ «Высшая школа экономики»; Мария Ивановна Козьякова, профессор, доктор философских наук, профессор Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина, культуролог; Анна Владимировна Костина, доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, декан факультета культуры и искусства, заведующая кафедрой философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета; Татьяна Федоровна Кузнецова, доктор философских наук, профессор, президент Гуманитарно-социального института (г. Люберцы Московской области), член президиума Российского культурологического общества, председатель Научно-методического совета по культурологии Министерства образования и науки РФ; Екатерина Викторовна Сальникова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, театровед; Валерий Павлович Трыков, доктор филологических наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой всемирной литературы Московского педагогического государственного университета; Андрей Яковлевич Флиер, доктор философских наук, главный научный сотрудник Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, председатель Научной коллегии Научно-образовательного культурологического общества; Николай Андреевич Хренов, доктор философских наук, профессор, заместитель директора Государственного института искусствознания; Екатерина Николаевна Шапинская, доктор философских наук, профессор, заместитель руководителя экспертно-аналитического Центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева; Елена Михайловна Шемякина, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета;

деятели литературы и искусства — Александр Дмитриевич Бородай, заслуженный работник культуры РФ, доктор исторических наук, профессор, декан факультета рекламы Московского гуманитарного университета; Григорий Михайлович Кружков, поэт, эссеист, переводчик, лауреат Государственной премии Российской Федерации по литературе, лауреат Бунинской премии; Александр Алексеевич Чванов, заслуженный работник культуры РФ, режиссер-постановщик массовых праздников.

Кроме экспертов, на вопросы ответили 15 студентов, обучающихся по направлению «Культура и искусство». Их ответы позволяют увидеть некоторые аспекты культурных ориентаций, возникающих в новых поколениях профессионалов в области культурной деятельности.

СЦЕНИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В понимании экспертами существа сценичности художественного произведения выявились несколько позиций.

Ряд экспертов связывают сценичность не с самим произведением, а с той работой, которую осуществляет режиссер, театральный коллектив. Этот взгляд на сценичность представлен, в частности, в следующих ответах экспертов.

В. М. Бейлис: Вопросы «сценичности» или зрелищности художественного произведения сегодня в современном театре являются главенствующими. О них не говорят, но у любого одаренного режиссера в подсознании бродят мысли, а как будет выглядеть его спектакль, как будут принимать его зрители. Профессиональный режиссер, начиная свою работу, будь то Библия или изысканный супермодерновый материал, задумывается о жанре будущего спектакля. А это может быть драма или комедия, трагедия или сатира и т. д. Сцена позволяет проникнуть в суть содержания жизни со всеми общечеловеческими проявлениями. И здесь режиссер вырабатывает свой особый сценический язык для воплощения спектакля. Для каждого произведения сценичность-зрелищность может быть разная. Идя от автора, он определяет весь художественный строй постановки, а также манеру исполнения. Суть в том, чтобы «окунуться» в предлагаемые обстоятельства автора, угадать «зерно» произведения, интересно выстроить сверхзадачу, а затем через актера донести все это до зрителя. Здесь, если это оправдано всем строем произведения, могут возникнуть и танцы, и пантомима, и маски, и другие выразительные средства, которые подчеркнут зрелищность будущего произведения. В арсенале режиссера-постановщика и мизансцены, и грим, и свет, и музыка... Все это идет на пользу сценичности-зрелищности произведения. Сегодня сцены театра оснащены мощной световой аппаратурой, управляемой компьютерами. Они во многом помогают создать лучшую атмосферу спектакля. Здесь хочется подчеркнуть, что без зрителя, одного из главных компонентов спектакля, не произойдет «короткого замыкания», спектакль погибнет, уйдет дыхание, он задохнется. И вот здесь режиссер обязательно продумывает, какое воздействие будет у будущего спектакля на зрителя, какую форму участия предложит режиссер для зрителя. И это будет зависеть от автора и замысла спектакля. Но главное для меня, исходя из опыта поставленных спектаклей, это найти внутреннюю выразительность образа, а зрелищность только поможет актеру в этом, создаст вокруг него нужную атмосферу. Все эти заметки относятся как к драматическому произведению, так и к музыкальным, балетным спектаклям. И еще. Сегодня законов, определяющих сценичность произведений, нет. Главное, чтобы материал, который готовится к постановке, был наполнен глубокими мыслями и идеями, чтобы он «обжигал» своей темой режиссера, художника, композитора. На сцене можно делать все, если это правильно.

М. И. Козьякова: Сценичность зависит от мастеров сцены — режиссуры (в первую очередь), актеров, умеющих «сделать сценичным» любой сюжет. Это актуально для эпохи постмодерна.

Такой взгляд на сценичность означает, что, как это формулирует *М. Е. Велихова*, «любое талантливое произведение — сценично». В этом ключе можно прочесть и высказывание *В. Н. Иванова*, которого сама мысль дать определение «сценичности» художественного произведения обескуражила: «Будьте добры, поясните, пожалуйста, что вы имеете в виду под этим понятием?» *В. С. Сулимов* означает свою позицию следующим образом: «Сходите в театр, посмотрите спектакли, и вы увидите Пушкина и замечательного, и не очень. Все решает время, театр, режиссер, артисты».

Идея искать сценичность не в предлагаемом художественном произведении, а именно в его сценическом воплощении вполне соответствует истории мирового и отечественного театра. Как замечает в своем ответе *Н. А. Хренов*, «сейчас режиссер может поставить в театре даже телефонную книгу, и это будет архисценично».

Иначе понимают сценичность *Л. И. Гребенщикова*, *В. Н. Дмитриевский*, *Т. Ф. Кузнецова*, *Е. М. Шемакина* и другие эксперты, которые связывают сценичность с определенными свойствами самого художественного произведения, оказавшегося на подмостках сцены. По мнению *Л. И. Гребенщикова*, таковыми свойствами являются «событийный ряд, конфликт, характеры», *В. Н. Дмитриевского* — «динамизм развития сюжета, развитие характеров, скрытый и явный диалог действующих лиц с залом, с доминирующими за сценой общественными настроениями, напряженность воссоздаваемых на сцене обстоятельств». Формула, которую представляет в своих ответах *И. Г. Пехович*, такова: «Глубокая современная тема, яркие образы, мощное действие, внутренний конфликт каждого героя».

Близкую позицию излагает *Е. В. Сальникова*: «Сценичность произведения во многом зависит от того, насколько зрелищно и многомерно в нем представлен конфликт, насколько этот конфликт может быть воплощен именно театральными средствами — то есть в игре не очень большого количества актеров (до 20 главных действующих лиц), действующих в ограниченном условном пространстве. Вторым фактором высокой сценичности является наличие ярких образов действующих лиц. В пьесе должны быть интересные, увлекающие самим своим поведением персонажи — они должны вызывать в зрителе эмоции, провоцировать на внутренние зрительские размышления об этических и эстетических проблемах, о справедливости и законах бытия, о любви и ненависти, доблести и низости, героизме и заурядности и пр.»

А. А. Чванов, напротив, не ограничивает сценичность относительно небольшим числом действующих лиц, отмечая высшую художественную выразительность таких массовых театрализованных представлений, как поставленные *Н. В. Петровым*, *К. А. Марджановым*, *Н. П. Охлопковым* и другими режиссерами в послереволюционном Петрограде в 1918–1921 гг. «Действо о III Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца», и новейшие образцы массовых действ — поставленные в 2014 г. Андреем Болтенко церемония открытия XXII Зимних Олимпийских Игр Олимпиады в Сочи и Даниэлем Финци Паска церемония закрытия этой Олимпиады (где была реализована концепция в духе тезаурусного подхода под рабочим названием «Россия глазами европейца»).

В рамках понимания сценичности как исходного свойства художественного произведения, оказавшегося на подмостках сцены, возникает ее характеристика как *потенциала* художественного произведения (пьесы прежде всего). Приведем некоторые ответы.

Г. М. Кружков: По-видимому, сценичность — это театральный потенциал пьесы, ее способность «засвучать» на сцене, из текста превратиться в зрелище. Тут нужно уточнить, что этот потенциал не всегда явен; бывает так: думали, что пьеса не сценична, а явился Режиссер и доказал, что очень даже сценична!

Т. Ф. Кузнецова: В строгом смысле сценичность — свойство художественного произведения (любого), возникающее только на сцене «здесь и сейчас». Суть этого свойства — способность включить зрителя в показываемое ему действие в качестве соучастника (на уровне мысли и чувства), оставить след в его душе. Сценичность можно понимать и расширительно: в потенциальных оценках зрительской реакции, когда

имеющийся текст (словесный, музыкальный и др.) еще не воспроизведен на сцене, в кинофильме и т. д.

Е. Н. Шатинская: Для репрезентации художественного произведения сценическими средствами в нем должны быть потенциал визуализации, нарративная структура и проблемность, конфликтность, которая создаст необходимое напряжение.

Среди экспертов выделяются также те, кто связывает характеристику сценичности художественного произведения с определенной стратегией зрительского восприятия. Такова, в частности, позиция *О. И. Горяиновой:* «Сценичность драматургического произведения может подразумевать две совершенно разные стратегии с точки зрения зрительского восприятия. Одна связана с максимально точным прочтением драматургического произведения, воспроизведением художественного контекста, художественной точности изображения места и времени в сценографии, костюмах, деталях. В данном случае подразумевается, что режиссер “извлекает” смыслы, посредством заданного художественного кода. Другая стратегия связана с попыткой “перепрочтения” драматургического произведения в соответствии со специфической задачей режиссера. Как правило, в театральной критике такой ход понимается не как навязанный произведению, но как таящийся в его смысловой глубине. Однако в последнем случае применяется другой, “неаутентичный” код в отношении драматургического произведения. Реализовано это может быть в пространственно-временных перемещениях сценического воплощения и по-иному трактованных психологических смыслах. С точки зрения режиссера “прочтение” или “перепрочтение” произведения может не подразумевать разных стратегий».

Близка к такой позиции идея сценичности, представленная в ответах *О. А. Жуковой:* сценичность — это «признак “транскрибируемости” (переводимости, переноса) художественного произведения в другой вид искусства, как правило, зрелищный (театр, кино, современные арт-визуальные формы)».

Обобщает такое понимание сценичности *А. В. Костина:* «Сценичность в моем понимании — это внутреннее свойство текста, выражающее его способность к преобразованию в другой формат — из письменного — в вербальный, пластический, звуковой, цвето- и световой, музыкальный и т. п.».

В ответе *А. Я. Флмера* обращает на себя внимание то, что, кроме того, что в приведенном определении *А. В. Костиной* названо «внутренним свойством текста», он придает значение и некоторым внешним характеристикам текста. Он пишет: «Под сценичностью я понимаю возможность постановки того или иного произведения на театральной сцене, что обуславливается целым рядом формальных параметров (структура, длительность эпизодов и пр.). Главным признаком сценичности я считаю пригодность произведения к передаче его смыслов средствами театрального искусства».

Из общего взгляда на сущность сценичности следует то, какие признаки, свойства сценичности эксперты признают наиболее важными. Соответствующие признаки выделены в ответах *И. А. Бирич, А. Д. Бородая, Т. Ф. Кузнецовой, В. П. Трыкова, А. А. Чванова* и др. Приведем некоторые ответы.

И. А. Бирич: Выпуклость характеров героев, их объемность и выразительность в контексте эпохи.

А. В. Костина: Наиболее важный признак сценичности — ярко выраженное наличие в произведении идеальной реальности, как бы надстраивающейся над константной реальностью. Это пространство идеального может быть реализовано абсолютно

разными способами, что предполагает открытость произведения новым (в пределе — бесконечным) интерпретациям.

О. А. Жукова: Признаки: яркий (выразительный) образный ряд, наличие драматургической интриги, внутренней динамики развития образов, событий, идей.

В. Р. Поплавский: Свойства сценичности: конфликтность, наличие сюжетной интриги, событийность.

О. И. Горяинова: Наиболее важными свойствами сценичности полагаю развертывание во времени, фабульность произведения, что в классическом случае означает завязка — кульминация — развязка и яркость пространственного образа, пространственное схватывание целостной картины.

Е. М. Шемякина: Наиболее важные свойства сценичности: фабульность произведения, пространственно-временные границы, богатый смысловой ряд, раскрывающий характер героев, авторское прочтение вечных проблем (актуальность), яркость образов, воздействующих на зрителя, способность пробудить в зрителе сопереживание, соучастие в происходящем.

Таким образом, в ответах, где характеризуются свойства сценичности, фактически повсеместно обозначены признаки, относящиеся к самому исходному литературному материалу.

СУБЪЕКТНОСТЬ СЦЕНИЧНОСТИ

Неоднозначным в современном дискурсе о сценичности является представление относительно ее источника, иными словами — о субъекте, устанавливающем правила и образцы сценичности, предписывающем такие правила и нормы и ломающем их, создавая новые правила и образцы. Эта неоднозначность понимания субъектного начала сценичности получила отражение и в данном экспертном опросе при ответе на вопрос, характеризуют ли свойства сценичности произведение или публику в зале.

Два полюса оценки сценичности в аспекте субъекта, порождающего ее, содержатся в ответах *А. Я. Флиера*, *М. И. Козьяковой*, *Г. М. Кружкова*, *М. Е. Велиховой*, *В. Р. Поплавского* и др., с одной стороны, и *М. В. Елиферовой*, *Е. В. Сальниковой*, *А. А. Чванова* и др. — с другой. В ряде случаев эти полюса предстают в виде своего рода формул.

М. И. Козьякова: Публика к сценичности не имеет отношения.

А. Я. Флиер: ...это признаки именно инсценируемого произведения.

Г. М. Кружков: ...сценичность есть свойство пьесы, а не спектакля.

В. Р. Поплавский: Свойства сценичности характеризуют произведение.

Е. М. Шемякина: Сценичность — свойство произведения; настоящее драматическое произведение всегда сценично.

М. Е. Велихова: Естественно, произведение.

И. А. Бирич: Конечно, произведение, которое должно вести (или тащить) за собой публику, иначе не состоится диалог.

На другом фланге оценок:

М. В. Елиферова: ...конечно, [свойства сценичности отражают] восприятие зрителя.

Чтобы ответ *М. В. Елиферовой* был яснее, приведем ее высказывание по первому вопросу.

М. В. Елиферова: Проблема в том, что понятие «сценичности» исторически изменчиво. Шекспир бы удивился, если бы узнал, что театр классицизма и Просвещения бу-

дет считать его пьесы страшно несценичными, потому что в них нет единства места и времени. Он-то писал для театра, и его пьесы ставились. А что бы Николая Буало сказал про Чехова или Ионеско?

На динамические изменения содержания сценичности указывает также *Е. В. Сальникова*.

Е. В. Сальникова: В разные эпохи сценичность понималась по-разному. И преодолеть стереотипы восприятия современников театр часто не мог и даже не пытался, а напротив, старался подстроиться под вкусы аудитории. Это и имеют в виду, когда говорят о том, что театр — достаточно консервативное искусство. Его нельзя «положить в стол». И неуспехи русской драматургии первой половины XIX в. в русском репертуарном театре во многом связаны именно с консерватизмом аудитории. Для того театра она оказывалась не сценичной. Однако театр XX в. — режиссерский театр, который подразумевает право художника удивлять, потрясать, приобщать зрителя к новым принципам сценического искусства, постоянно экспериментировать, нарушать традиции и пр. И театральным зрителем нашего времени — достаточно подготовлен для восприятия разных театральных стилистик. Если сегодня произведение кажется «не сценичным», это может означать совершенно разные вещи — к нему не найден режиссерский ключ, оно не актуально в данный период времени, его просто слабо поставили...

В этом и других ответах отразилась двойственная природа искусства и культуры в целом, которая характеризуется и предписанием образцов (у Т. Парсонса — поддержанием культурных образцов), и свободой творчества, необходимостью культурного обновления.

Здесь возникают целые цепочки культурных взаимодействий, на что указывают эксперты.

Е. М. Шемякина: Развертывание художественных образов в сценическом пространстве — это построение культурно-символических моделей, которое предполагает глубокое понимание самих законов сцены, пространственно-временных границ существования художественного образа, особенностей взаимодействия в системе автор — режиссер — актер — зритель.

В. Н. Дмитриевский обращает внимание на особую функцию сценичности в этом взаимодействии участников театрального феномена: «Сценичность активизирует реакции публики, объединяет или разъединяет эмоционально, провоцирует диалог зала и сцены».

И тем не менее предпочтение того или иного «полюса» в ответе на этот вопрос (вероятно, и в силу того, что он сформулирован в исследовании как альтернативный) представлено с определенной аргументацией каждой из сторон.

В пользу позиции о сценичности как свойстве пьесы, а не спектакля в ответах экспертов выдвинуты следующие аргументы.

О. И. Горяинова: Полагаю, что сценичность — это свойство произведения, в первую очередь поскольку его язык соответствует драматургическому коду. Это создает возможность воплотить произведение на сцене. Однако успех произведения обусловлен эффективностью коммуникаций: режиссера — актера, режиссера — зрителя, зрителя — актера.

О. А. Жукова: В первую очередь — свойство произведения, но также зависит и от постановочной идеи, где публика может быть включена в сценическую коммуникацию по ходу действия.

Особая группа ответов характеризует субъектность сценичности через связь произведения и публики.

Е. Н. Шатинская: Вначале произведение, затем, если сценическое воплощение удачно, — импульс передается публике.

А. В. Костина: Свойства сценичности характеризуют и произведение, и публику в зале. Создание произведения, особенно сценического, — это процесс, невозможный вне зрителя. Отсюда и качество произведения, когда его глубина и количество смыслов оказываются абсолютно различными в разных контекстах. Характеристики воспринимающего сознания, которое может представлять неким аналогом «космической библиотеки» и быть нагруженным ассоциациями и просто другими текстами или, напротив, быть «чистой доской», в значительной степени определяют особенности создаваемой зрителем реальности. Однако и просто восприимчивый зритель, чуткий, обладающий воображением, способен создавать особенные смыслы, по глубине чувства не уступающие создаваемым зрителем, описанным выше.

Т. Ф. Кузнецова: Здесь нет однозначного ответа. Что-то идет от произведения, заложено в нем, но дальше эффект сценичности означает, что это зерно прорастает в новую форму — становится феноменом сцены, а значит, это новое ориентировано на зрителя. Обратите внимание, как Дягилев готовил парижский спектакль «Бориса Годунова» Пушкина-Мусоргского, выделяя одни сцены и оставляя в тени другие. О сцене венчания Бориса на царство он писал Римскому-Корсакову: «Сцену венчания надо поставить так, чтобы французы рехнулись от ее величия». Сильные эмоции составляют фон, без которого трудно решить всю совокупность художественных задач в театральной постановке (в данном случае — контраст с одиночеством Бориса в последующих сценах).

На фактор зрительского восприятия как решающий для признания свойств сценичности произведения — признания, которое может меняться со временем, указывает *В. П. Трыков*, приводя пример известной постановки *Вл. И. Немировича-Данченко «Анны Карениной» (1937)*: «Для своего времени это — спектакль-открытие, участники премьеры *А. К. Тарасова, Н. П. Хмелев, Б. Г. Добронравов* были удостоены звания народных артистов СССР. Но запись спектакля, сделанную в 1953 г., сегодня совершенно нельзя смотреть, несценичным кажется все: и манера исполнения, и текст инсценировки, и темпо-ритмы большинства сцен. Изменились зрительский опыт и зрительские ожидания».

О РЕЙТИНГЕ ДРАМАТУРГОВ

Вопрос о своего рода рейтинге драматургов всех времен и народов был неприемлем для ряда экспертов (как перенос в сферу культуры оценок, свойственных рыночной экономике), однако в целом определенная картина представлена, и она небезынтересна.

Экспертами были названы 27 имен (включая обобщенную позицию, отмеченную *В. М. Бейлисом*, — «гениальные греки», и отмеченного *И. Г. Пеховичем* *И. Бродского* — с комментарием: «Его поэзию я считаю очень сценичной»). Расположенный по частотности упоминаний список драматургов, пьесы которых эксперты данного исследования считают наиболее соответствующими требованиям сценичности, выглядит так: *У. Шекспир* (18 упоминаний), *А. Н. Островский* (12), *Ж. Б. Мольер* (11), *А. П. Чехов* (10), *А. М. Горький* (4), *А. С. Грибоедов* (3), *А. С. Пушкин* (3). С двумя упоминаниями в этот список входят *А. В. Вампилов, Еврипид, Г. Ибсен, Лопе де Вега,*

В. С. Розов, Э. Ростан, О. Уайльд. Однократно названы Ж. Ануй, Б. Брехт, И. Бродский, Г. Гауптман, Н. В. Гоголь, Гр. Горин, К. Гольдони, «гениальные греки», А. Ф. Писемский (М. Е. Велихова выделяет его драму «Ваал»), Софокл, Ф. Шиллер, Теннесси Уильямс, Б. Шоу.

Этот список, разумеется, отражает культурные тезаурусы принявших участие в исследовании деятелей культуры и искусства. Но в нем отражены и общие тенденции функционирования и регулирующей роли культурных констант (Степанов, 2004; Шекспировские штудии XI ... , 2009; Гайдин, 2011, 2012). Это, в частности, подтверждается и тем, что в группе студентов, ответивших на те же вопросы, что и эксперты, точно так же первые места по частотности упоминания драматургов, пьесы которых считаются сценичными, заняли Шекспир, Мольер, Островский, Чехов. Характерно, что у студентов само намерение построить своего рода рейтинг драматургов не вызвало ни неприятия, ни даже удивления, поскольку их культурный опыт формируется в ситуации активного использования рейтинговых построений для самых разных целей, в том числе и в сфере культуры и искусства.

По приведенному перечню имен драматургов, признаваемых как мастеров создания произведений для сцены, можно видеть, как со временем меняется круг театральных предпочтений. Некогда выступавшие образцами сценичности пьесы Ф. Шиллера, Н. В. Гоголя, Б. Шоу, Б. Брехта оказываются для большинства экспертов не столь значимыми. А Эжен Скриб и другие мастера «хорошо сделанной пьесы» (т. е. пьесы, по определению сценичной) даже не упомянуты, хотя сам этот феномен в истории европейского театра сыграл заметную роль (Луначарский, 1965).

Обращает на себя внимание и то, что в значительном числе перечней, представленных в данном исследовании, эксперты выстраивают список драматургов в хронологическом порядке. Шекспир, Мольер, Островский, Чехов — наиболее частая последовательность имен. Редко Мольер назван раньше Шекспира, несколько чаще — Чехов раньше Островского. Здесь также видны следы тезаурусных конструкций, на которые влияет система образования. У студентов-культурологов в выстраивании перечня имен драматургов гораздо меньше хронологической упорядоченности, образование еще не закрепило ориентационные схемы.

Наиболее существенно, что в перечне драматургов на первых позициях стоят наряду с отечественными классиками Шекспир и Мольер. Вообще чаще всего экспертами не проводится демаркационная линия между драматургами, принадлежащими к разным нациям, странам, культурам. Их вклад в культуру рассматривается как соответствующий общим критериям. Так, О. А. Жукова пишет: «Софокл, Шекспир, Мольер, Чехов, Островский — энциклопедия театра вообще, всех его возможных форм и средств художественной выразительности». У И. Г. Пеховича, называющего Шекспира, Пушкина, Чехова, Вампилова, Бродского, критерии их выбора: «Сочный, яркий язык, глубокие метафоры, загадки-шифры, символизм, скрытое внутреннее действие, внутренний конфликт героев, вечные библейские сюжеты».

Драматурги разных эпох оказываются, можно сказать, равноприближенными. Это хорошо видно, например, в ответах Г. М. Кружкова: «Во-первых, Шекспир и Мольер: будучи актерами, они чувствовали сцену на уровне инстинкта. Гоголь и Грибоедов. Гр. Горин».

Эксперты, выражая коды современной русской культуры, подтверждают тезаурусную трактовку «вечных образов», «вечных сюжетов» и т. д. как того, что освоено культурой независимо от источника происхождения культурной ценности. В действи-

тельности, когда рядом стоят Шекспир и Островский, смысл такого соединения имен в том, что это «русский Шекспир» и русский Островский. Феномен «русского Шекспира» в духе тезаурусной концепции мировой литературы глубоко раскрыт в работах Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (Захаров, 2004; 2008; Захаров, Луков, 2012; Луков Вл., 2007). Точно так же следует воспринимать и других зарубежных авторов, занимающих место в числе классиков драматургии: входя в ареал русской культуры, они предстают уже в ином виде, нежели на своей родине, в своей родной культурной среде. В той мере, в какой они обретают черты русского культурного феномена, они становятся русскими культурными константами.

СЦЕНИЧНОСТЬ С ПОЗИЦИЙ ТЕЗАУРУСНОГО РАСШИРЕНИЯ

Расширительное понимание сценичности присуще большинству экспертов данного исследования.

М. Е. Велихова: Сценичность может быть присуща любому талантливому произведению.

В. Н. Дмитриевский: Безусловно, и к другим видам искусства [может применяться характеристика сценичности].

И. А. Бирич: Безусловно!

М. И. Козьякова: Сценичность может быть отнесена к любому «тексту», понимаемому в широком смысле.

А. Я. Флиер: В принципе категория сценичности может быть применена как характеристика к любому материалу, воплощаемому театральными средствами, и не только художественному. С большим или меньшим успехом могут быть инсценированы система воинских команд, бытовой конфликт, трудовой процесс и т. п.

Е. Н. Шатинская: Может и к другим видам искусства, если будет проведен перевод культурного кода.

Приведем некоторые высказывания экспертов, детализирующих этот расширительный взгляд на сценичность

Е. В. Сальникова: В строгом смысле слова сценичность есть характеристика произведения, планируемого к театральной постановке. Поэтому можно говорить о сценичности или несценичности повествовательных форм, которые нередко тоже ставятся в театрах — будь то романы Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия», повести Гоголя, произведения Кафки и пр.

И. Г. Пехович: Конечно, это применимо ко всем видам искусства, так как любое талантливое произведение строится по законам драматургии. В любом стихе мы найдем завязку — кульминацию — развязку, действие, конфликт, образы.

А. В. Костина: Конечно, признак сценичности присущ и иным видам искусства, даже музыке, обладающей живописностью и программностью. Если С. Прокофьев смог положить на музыку текст Маркса «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» из Манифеста в кантате «К XX-летию Октября» (за что был страшно критикован), то почему нельзя тот же текст, вовсе не сценичный, представить на сцене? Вопрос в способности сценариста и режиссера-постановщика превратить его в драматургию.

О. А. Жукова: Разумеется, [характеристика сценичности может применяться] к другим видам искусства также. Как пример: «механизм» перевода хорошо описан

у М. А. Булгакова («Белая гвардия» и «Дни Турбиных»). В целом — сложившаяся общемировая традиция переложений литературных произведений, постоянный, устойчивый интерес к экранизации и театральным «переводам» как европейской, так и русской классики.

Ряд экспертов считают сценичность характеристикой преимущественно драматургии, но и в этом случае расширительная трактовка сценичности имеет место.

Г. М. Кружков: Это признак драматургии. В обобщенном смысле так можно сказать и о прозе, имея в виду возможность ее инсценировки.

О. И. Горяинова: Сценичность представляется мне специфической характеристикой драматургического произведения. Однако можно говорить и о драматургичности прозы и поэзии. Процесс трансформации жанров, который происходит в голове человека, очень детально рассмотрен в «Театральном романе» М. А. Булгакова.

В. Р. Поплавский: Сценичность — свойство драматургии; эпические произведения могут быть в той или иной степени драматургичными.

Е. М. Шемякина: Думаю, что сценичность является существенным признаком драматургии, но отдельные свойства сценичности можно обнаружить и у других видов искусства.

Особая точка зрения представлена в ответе *М. В. Елиферовой*, которая подчеркивает свойства сценичности как культурного конструкта.

М. В. Елиферова: Еще и еще раз: понятие сценичности — культурный конструкт, который, в отличие от текстов пьес, не существует объективно. Что касается прозы — думаю, хороший режиссер при наличии хорошего сценариста сможет поставить любое произведение (хоть «Моби Дика»). Насчет поэзии, в особенности лирической, есть большие сомнения. Все известные мне опыты постановки поэзии (моноспектакли, театрализованная читка стихов в костюмах, монтаж спектакля из текстов стихотворений) я нахожу неудачными, потому что режиссеру всегда приходится бороться с текстом самих стихов. А текст не должен быть препятствием. Когда режиссер рассматривает текст как препятствие, это расписка в неудаче. Если угодно какое-либо определение пресловутой сценичности, то сценичность — это когда текст не мешает, а помогает режиссеру. Про другие виды искусства не задумывалась, но, столкнувшись с этим вопросом, подумала, что картина Поля Сезанна «Пьеро и Арлекин» вполне могла бы послужить основой для балета.

В расширении свойств сценичности за пределы драматургии, которое обнаруживается в ответах экспертов, следует видеть и отражение обширного опыта превращения в тексты для воплощения на сцене недраматических произведений (инсценировки и другие приемы адаптации текстов к сцене, например литературные композиции — моноспектакли С. А. Кочаряна по «Витязю в тигровой шкуре» Ш. Руставели, «Декамерону» Дж. Боккаччо, «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого, «Одиссее» Гомера), и особое свойство тезаурусов перерабатывать информацию, придавая ей такие формы, которые обеспечивают ее наилучшее соответствие «своей» картине мира. Мы обозначаем это свойство тезаурусным расширением (Луков В., Луков С., 2012).

СЦЕНИЧНА ЛИ ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА?

Преыдушие вопросы, на которые мы просили экспертов дать ответы, в конечном счете вели к наиболее важному для данного исследовательского проекта вопросу о сценичности/несценичности драматических произведений А. С. Пушкина и, соответственно, его месте среди авторов произведений с высоким уровнем сценичности.

Приведем высказывания ряда экспертов, давших аргументацию своих оценок.

В. М. Бейлис: Вершиной, Эверестом нашей литературы, драматургии, поэзии для меня всегда был и остается А. С. Пушкин. Прикоснуться к его великому таланту — мечта любого режиссера. Но доступен он немногим. Приблизиться можно, но объять его гений невозможно. Ведь любое пушкинское произведение достойно нашей сцены — будь то драма, опера или балет. Разгадать Александра Сергеевича, сделать его своим безумно сложно. Вспомним: «над вымыслом слезами обольюсь». Как этого достичь? Как сделать так, чтобы зритель поверил артисту? И вот здесь мне хочется сказать, что если бы составлялся рейтинг из 100 авторов с высоким уровнем сценичности, то Пушкин оказался бы в верхнем списке этого рейтинга.

И. А. Бирич: [из 100 авторов произведений с высоким уровнем сценичности А. С. Пушкин оказался бы в части рейтинга] в верхней, так как, кроме драматургии, у Пушкина все его произведения обладают сценичностью (и проза, и поэзия). Таким образом, сценичность есть не просто художественный прием, а целостная модель жизни людей, где звучат живые голоса героев, наполненные чувством.

А. И. Гребенщикова: Да, драматургия Пушкина сценична. В какой части списка? Но сценичность не имеет границ, она или есть, или нет. Повторяю это — событие, конфликт, интересные характеры.

О. А. Жукова: Да, достаточно сценична. Попал бы в верхнюю часть рейтинга. Доказательство — русская музыкально-театральная традиция, построенная на драматургии Пушкина, а также на других его произведениях, обладающих потенциалом сценичности.

А. В. Костина: Драматургия А. С. Пушкина, безусловно, сценична. Не случайно существует в Санкт-Петербурге Государственный Пушкинский театральный центр. И тем не менее она обладает своеобразием, позволяющим разместить драматургию Пушкина в середине рейтинга сценичности.

Г. М. Кржков: Безусловно, считаю. Хотя в еще более сильной степени она кинематографична. Что в полной степени доказывает гениальный, на мой взгляд, фильм М. Швейцера «Маленькие трагедии». Странно, что «Борис Годунов» остается без внимания кинорежиссеров.

И. Г. Пехович: Пушкин очень сценичен. Я участвовал в спектакле Юрия Любимова «Борис Годунов», считаю его лучшим спектаклем театра на Таганке. Сам я поставил «Моцарта и Сальери» и «Пир во время чумы» — диптих под названием «Сны Пушкина». «Моцарт и Сальери» решен как сон Сальери. «Пир...» — как сон самого Пушкина: ему снятся собственные поминки. То есть погибший Джаксон — это и есть Пушкин. Подробнее о «Моцарте и Сальери»: первую версию я поставил в 1998 г. в московском театре «Вернисаж». Смысл спектакля можно определить формулой:

Пушкин = Моцарт + Сальери.

В каждом из нас есть и Моцарт, и Сальери, ибо творчества без ремесла не существует. Первая попытка поставить спектакль о том, что Моцарт и Сальери — один человек, не слишком удалась. Не было точного пластического решения. Я придумал только один жест — Моцарт и Сальери в какой-то момент дирижируют в обнимку — вроде как один человек... Но, восстанавливая спектакль в 2013 г. уже в рамках Лаборатории «Система Грановского — Михоэлса» (создана на базе Малой сцены театра на Таганке в 2012 г.), мне захотелось это единство больше подчеркнуть. И тогда появился «предмет-метафора» — огромное зеркало, старое, источенное временем.

В нем Сальери видит свое отражение — Моцарта. А Моцарт соответственно видит в зеркале свое отражение — Сальери. Поначалу они двигаются зеркально, но постепенно «заживают» своей жизнью. Первый монолог Сальери превращается в диалог со своим alter ego. Тема зеркала, зазеркалья, отражения, искривления души, судьбы — не нова. О «зеркале перед природой», как о методе театральной системы, рассуждает Гамлет. Его личная трагедия — потеря отца — отражена в биографиях Лаэрта и Фортинбраса. Система зеркал есть в «Короле Лире». Так называемые параллельные сюжеты — зеркальные осколки основного сюжета.

Предмет — тот же «актер» на сцене, он должен играть в полную силу. Здесь уместно вспомнить о магии вещей на сцене. Своим безмолвием нередко эти вещи в нужный момент говорят больше, чем длинные монологи «переживающих героев». Зеркало и стало главным «жестом» спектакля. Стоя перед ним, Сальери бросает яд в стакан самому себе, и этот жест зеркально повторяет Моцарт. Сквозь зеркало Сальери передает Моцарту свой мертвый, черный, обугленный смычок: «Садись, я слушаю», — но в руках Моцарта смычок превращается в золотую кисть, которой он рисует в воздухе огромное полотно. На сцене есть еще два «предмета-актера», уравнивающие друг друга, — поупитр (на нем лежат «живые» ноты Моцарта) и камин (в нем Сальери сжигает свои «мертвые» ноты). В финале Моцарт пересыпает в камине пепел, в который превратилась музыка Сальери, и произносит:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?

— и проводит рукой по лбу, оставляя на нем черную полосу — знак беды. Спектакль «Моцарт и Сальери» получил высокую оценку прессы на XXI Международном Пушкинском фестивале в г. Пскове в 2014 г.

Е. В. Сальникова: Да, считаю драматургию Пушкина высокосценичной — именно при условии сильной авторской режиссуры, не скованной консервативными представлениями о театре. Сильнейшей чертой пьес Пушкина являются стремительное действие, многомерность и глубина конфликтов, которые не могут быть исчерпаны в пьесах, а лишь достигают апогея в процессе развития событий. «Борис Годунов» — одна из немногих неисчерпаемо глубоких пьес о сущности российской политики, российской власти, о стихии развития истории. Эти темы практически никогда не устаревают.

К сложным для интерпретации составляющим относятся бегло очерченные и не слишком человечески увлекательные образы персонажей в «Борисе Годунове» — их бывает довольно трудно убедительно играть на сцене.

В «Маленьких трагедиях» камнем преткновения является сама структура — четыре весьма кратких драматургических произведения, напрямую никак сюжетно не связанных друг с другом. Для того чтобы предложенная Пушкиным структура «заиграла», нужна очень сильная, самобытная, не боящаяся парадоксальных приемов режиссура.

Ряд других экспертов, среди них *В. Н. Дмитревский, О. И. Горяинова, Т. Ф. Кузнецова, В. П. Трыков, Е. М. Шемякина*, также считают драматургию Пушкина сценичной и относят его к верхней части условного рейтинга. Скорее исключением является

ответ *В. Р. Поплавского*: «Драматургию А. С. Пушкина сценичной не считаю. В списке из 100 авторов Пушкин был бы в средней части (его драматургию все равно ставят и будут ставить)». *Н. А. Хренов* отмечает: «Да, считается, что “Борис Годунов” Пушкина не очень сценичен. Тем не менее к нему обращаются. И А. Эфрос продемонстрировал замечательный образ на телеэкране».

Следует отметить, что некоторые эксперты выступили против определения рейтингового места Пушкина среди других драматургов. Приведем эти высказывания.

Е. Н. Шапинская: Я против рейтингов, все зависит от постановки — я думаю, все произведения Пушкина потенциально сценичны, если не убивать их режиссерскими изысками (не называю имен).

М. И. Козьякова: Рейтинг, понимаемый в его современном смысле (англосаксонская традиция), противоречит пиетету перед великими именами русской культуры. Некорректно и достаточно вульгарно стало использование механизмов рыночной сферы для оценки классики. Рейтинг связан с иного рода ценностями, чем базовые культурные универсалии. Тогда уж лучше, используя современный «новояз», охарактеризовать А. С. Пушкина как «наше всё» (использовав высказывание А. Григорьева).

М. В. Елиферова: Что касается рейтинга сценичности, то заниматься этим в XXI в., когда в одном театральном сезоне одновременно идут на сцене Мольер, Шекспир, Беккет и Брехт, — анахронизм самого пустого и бесполезного рода.

Критически о заданных экспертам вопросах высказались также *В. С. Сулимов*, *Н. А. Хренов*.

Различия во взглядах на предмет данного исследования и на то, как оно ведется и что должно выявить, не только неизбежны, но желательны, они важны как для прояснения решаемых в исследовании задач, так и для выстраивания богатой образами, суждениями, эмоциями картины культурной жизни, где театр неотделим от реальности Происходящего.

В отрицании идеи рейтинга с участием Пушкина (чего нет, например, в ответах студентов) выявляется важная установка носителей высокой культуры, не признающих правомерным и уместным ранжирование культурных ценностей. Обобщенное представление такой позиции дано в ответе *М. Е. Велиховой*: «Пушкин — великий поэт, и у меня нет права определять его уровень».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экспертные оценки, полученные в исследовании, показывают особый характер гуманитарной экспертизы в сфере культуры, отличающий ее от многих других видов экспертиз. Для гуманитарной экспертизы «характерно особое соотношение специальных, технических моментов, с одной стороны, и того, что относится к сфере ценностей, — с другой, поскольку материя, с которой имеет дело гуманитарная экспертиза, — это именно интересы и ценности, т. е. то, что определяется человеческой субъективностью. Поэтому, между прочим, для гуманитарной экспертизы принципиальное значение имеет то, что она строится как диалог, как коммуникация индивидов и групп, обладающих существенно различающимися интересами и ценностными установками» (Юдин, Луков, 2006: 28–29).

Диалог — необходимая форма осмысления сценичности пушкинской драматургии, и в ответах экспертов исследуемая проблема наполняется богатством оттенков и интерпретаций.

Опираясь на возникший диалог деятелей культуры, мы формулируем базовые для нашего исследования положения:

1. Сценичность — ресурс художественного произведения, состоящий в способности этого произведения, представленного на сцене, вызывать *солидарную реакцию* общества (публика в театре «здесь и сейчас» — лишь видимая часть этого сообщества, возникшая в силу сложившихся обстоятельств). Ресурс сценичности может быть у художественных произведений как предназначенных, так и не предназначенных для сцены, и его потенциал тем больше, чем больше он допускает переосмысление и реформатирование. Чем больше в самом произведении этот запас двусмысленности (многозначности), тем шире поле интерпретаций и применений.

2. Потенциал сценичности произведения, оказавшегося на сцене, реализуется в режиме *мерцания* (разного значения для разных эпох и социокультурных ареалов). *Представляемое* (авторское произведение в интерпретации режиссера и исполненное актерами) и *ожидаемое* (публика) вступают в резонанс с «интересом эпохи» (М. Вебер) и культурными кодами, итогом чего становится сценический шедевр, отсутствие резонанса означает путь к непониманию произведения, его недооценке, сценическому провалу.

3. Сценичность конструируется, становясь аспектом социального конструирования реальности. Это переменное свойство, не принадлежащее самому тексту, но основанное на нем.

Эти положения могут быть применены в диалоге о сценичности/несценичности пушкинской драматургии. Пушкинские тексты — как написанные в драматической форме, так и нет — обладают мощным потенциалом сценичности, и этот потенциал реализуется в режиме мерцания, подобно любому произведению, оказавшемуся на сцене. Культ Пушкина как русского национального гения, выступая культурной константой, входит в противоречие с режимом мерцания произведения, поставленного на сцене «здесь и сейчас», что порождает эффект несбывшихся ожиданий публики.

Режим мерцания характерен не только для сценической реализации произведения, но и для его частей (сцен, глав, образов и т. д.). Пушкинский «Борис Годунов» показывает пример такого рода. При чтении Пушкиным своей трагедии 12 октября 1826 г. в доме Веневитиновых сцена Пимена и Григория Отрепьева в Чудовом монастыре потрясла всех присутствовавших. Почти 40 лет спустя М. П. Погодин описал это авторское исполнение: «Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского летописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: “Да ниспошлет господь покой его душе, страдающей и бурной”, мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах» (А. С. Пушкин в воспоминаниях ... , 1974: 27). В советское время эта сцена вовсе не казалась центральной, особо значимой, как и образ Пимена, что определялось изменившимся «интересом эпохи». Впрочем, интерпретация образа вполне могла оживить его даже в самостоятельном школьном спектакле, как по своим воспоминаниям описывает это Д. Рубина в рассказе «Все тот же сон!..» (Рубина, 2014).

Проблема сценичности художественных произведений выводит исследование на социально-философскую и социологическую проблематику. Как отмечает в своих ответах эксперт нашего исследования *Е. М. Шемякина*, «свойства сценичности, обуславливающие восприятие произведения, позволяют характеризовать публику в зале». Это наблюдение можно расширить, поскольку публика в зале насчитывает в себе национальные культурные коды и интегральное выражение «интереса эпохи». От того, что признается сценичным в данных конкретно-исторических и социокультурных условиях, лежит путь к пониманию ведущих тенденций в социальном конструировании реальности и картин мира, составляющих ядро распространенных в обществе ориентационных комплексов — тезаурусов.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Выражаем благодарность А. В. Костиной, благодаря помощи которой были получены важные для исследования экспертные заключения ряда деятелей культуры и культурологов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1974) : в 2 т. / вступ. ст. В. Э. Вацура ; сост. и примеч. В. Э. Вацура и др. Л. : Художественная литература. Т. 2. 559 с.
- Гайдин, Б. Н. (2011) Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» : монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing. 212 с.
- Гайдин, Б. Н. (2012) Идея констант культуры // Инновации в корпусе гуманитарных идей : материалы конф. Ин-та фундамент. и прикл. исследований МосГУ 16–17 февраля 2012 г. Ч. 2 : сб. науч. трудов / под ред. В. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 15–32.
- Захаров, Н. В. (2004) Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 18–27.
- Захаров, Н. В. (2006) Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 148–155.
- Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 320 с.
- Захаров, Н. В. (2009) У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин : монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 95 с. (Шекспировские штудии XIII).
- Захаров, Н. В. (2014) Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 235–249.
- Захаров, Н. В. (2015) Проблема сценичности драматургии Шекспира и Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 359–384. DOI: 10.17805/zpu.2015.1.36
- Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013а) Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 183–186.
- Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013б) Проблема сценичности драматургии А. С. Пушкина // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 84–85.
- Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.
- Кузнецова, Т. Ф. (1975) К критике интерпретативной теории литературы В. Кайзера / Т. Ф. Кузнецова, В. А. Луков, Вл. А. Луков // Проблемы марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания. М. : МГПИ. 231 с. С. 118–138.
- Луков, В. А. (2014) Драматургия Пушкина: тезаурусный парадокс сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 116–137.
- Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013а) Пушкин: сцена истории и мифа [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Lukovs_Pushkin-Stage-History-Myth/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.07.2015).

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013b) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014a) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 18–35.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014b) Отношение Пушкина к историческому мифу (на материале поэзии, прозы, драматургии) // Текст, контекст, интертекст : сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «XIII Виноградовские чтения» (г. Москва, 15–17 октября 2013 г.). Т. 3. Зарубежная филология. Философия. История. Ч. 2. / отв. ред. И. А. Бирич, М. Н. Николаева. М. : МГПУ. 190 с. С. 16–27.

Луков, В. А., Луков, С. В. (2012) Принцип тезаурусного расширения индивидуального межкультурного пространства // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. 79 с. С. 10–21.

Луков, Вл. А. (2006a) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с.

Луков, Вл. А. (2006b) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 110 с.

Луков, Вл. А. (2007) Всемирность Пушкина: диалог русской культуры с Шекспиром // Шекспировские штудии V. Шекспир во взаимоотражении литератур : сб. науч. трудов. Материалы научного семинара 6 июня 2007 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 72 с. С. 24–30.

Луков, Вл. А. (2009) История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. 6-е изд., стереотип. М. : Изд. центр «Академия». 512 с.

Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37–44.

Луков, Вл. А. (2013a) Театр в первой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 111–115.

Луков, Вл. А. (2013b) Вольтер в тезаурусах Пушкина и Лермонтова [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/5/Lukov_Voltaire-Pushkin-Lermontov/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 25.07.2015).

Луков, Вл. А. (2013c) Дидро и истоки новой европейской сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 121–129.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2011) Ключ к русской всемирности: Пушкин и Шекспир // Северо-Восточный научный журнал. № 1 (7). С. 4–8.

Луначарский, А. В. (1965) Скриб и скрибизм // Луначарский, А. В. Собр. соч. : в 8 т. М. : Художественная литература. Т. 6. 635 с. С. 407–411.

Рубина, Д. (2014) «Все тот же сон!..» // Рубина Д. Когда же пойдет снег? М. : Эксмо. 288 с. С. 173–207.

Степанов, Ю. С. (2004) Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М. : Академический проект. 992 с.

Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры (2009) : сб. науч. трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований, Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с.

Юдин, Б. Г., Луков, В. А. (2006) Гуманитарная экспертиза. К обоснованию исследовательского проекта. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 38 с.

Дата поступления: 25.07.2015 г.

*STAGINESS/UNSTAGINESS OF A.S. PUSHKIN'S DRAMATIC ART:
EXPERT EVALUATIONS*

VAL. A. LUKOV

(MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES)

The article aims to analyze the outcomes of an opinion survey held as part of the research project "A.S. Pushkin's Dramatic Art: The Problem of Staginess" in 2014–2015. The survey's objective was to clarify the current attitudes to staginess as a phenomenon held by Russian people of culture. 25 experts and practitioners of theatre, literature and the humanities, as well as 15 students majoring in culture and fine arts, took part in the survey. Experts were to set out their own vision of staginess of a work of art, its features, sources, and the right to discover staginess in the texts originally not intended for theatrical adaptation. Survey participants also were to name playwrights whose works they consider best matching the standards of staginess and to provide a characteristic of Pushkin's works in that light.

Given the specific nature of expert's work in the humanities, which is shaped as a dialogue of individuals and groups possessing a wide range of interests and value orientations, the article formulates the basic ideas of staginess: 1. Staginess is a text's capability of generating a solidary response from a community, when presented on the stage. The works of art which possess the resource of staginess may have been intended to be performed onstage or not. The more room there is for rethinking and reformatting, the higher is this capability. 2. A text's staginess capability, when performed theatrically, materializes in the scintillation mode (reaching various degrees in various times and sociocultural areas). 3. Staginess is a construct and thus a dimension of social construction of reality. It is a variable which does not belong to the text itself, but is based on it.

Keywords: staginess, dramatic art, A. S. Pushkin, thesaurus approach, expert evaluation in the humanities, culturology, theatre.

REFERENCES

A. S. Pushkin v vospominaniakh sovremennikov [A.S. Pushkin in the memoirs of his contemporaries] (1974) : in 2 vols. / ed. by V. E. Vatsuro et al. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ. Vol. 2. 559 p. (In Russ.).

Gaydin, B. N. (2011) *Vechnye obrazy kak konstanty kul'tury: tezaurusnyi analiz «gamletovskogo voprosa»* [Eternal images as constants of culture: A thesaurus analysis of the "Hamlet's question"]. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing. 212 p. (In Russ.).

Gaydin, B. N. (2012) *Ideia konstant kul'tury* [The idea of constants of culture]. In: *Innovatsii v kor-puse gumanitarnykh idei* [Innovations in the framework of ideas in the humanities] : Proceedings of the Conference of the Institute of Fundamental and Applied Studies at Moscow University for the Humanities, February 16–17, 2012. Part 2. : collection of research articles / ed. by V. A. Lukov and Vl. A. Lukov. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. Pp. 15–32. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2004) *Russkii Shekspir v dopushkinskuiu epokhu* [Russian Shakespeare in the pre-Pushkin period]. In: *Aktual'nye problemy gumanitarnykh issledovani* [Topical issues of studies in the humanities]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. Pp. 18–27. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2006) *Shekspirizm Pushkina* [Pushkin's Shakespearianism]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, pp. 148–155. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2008) *Shekspirizm russkoi klassicheskoi literatury: tezaurusnyi analiz* [The Shakespearianism of Russian classical literature: The thesaurus analysis]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 320 p. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2009) *U istokov russkogo shekspirizma: A. P. Sumarokov, M. N. Murav'ev, N. M. Karamzin* [At the origins of Russian Shakespearianism: A. P. Sumarokov, M. N. Muravyov, N. M. Karamzin]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. (Shekspirovskie shtudii XIII [Shakespeare Studies XIII]). 95 p. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2014) *Shekspirizm v tvorchestve A. S. Pushkina* [Shakespearianism in Pushkin's creative works]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 235–249. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2015) Problema stsenichnosti dramaturgii Shekspira i Pushkina [The problem of staginess in the dramatic works of Shakespeare and Pushkin]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 1, pp. 359–384. DOI: 10.17805/zpu.2015.1.36 (In Russ.).

Zakharov, N. V. and Lukov, V. A. (2012) *Genii na veka: Shekspir v evropeiskoi kul'ture* [A genius for centuries: Shakespeare in European culture]. Moscow, Humanities Institute of TV & Radio Broadcasting Publ. 504 p. (In Russ.).

Zakharov, N. V., Lukov, V. A. and Lukov, V. A. (2013b) Problema stsenichnosti dramaturgii A. S. Pushkina [The problem of staginess of A.S. Pushkin's dramatic art]. *Vestnik Mezhdunarodnoi akademii nauk (Russkaia sektiia)*, no. 1, pp. 84–85. (In Russ.).

Zakharov, N. V., Lukov, V. A. and Lukov, V. A. (2013) Dramaturgiia A. S. Pushkina: problema stsenichnosti [Pushkin's dramaturgy: The problem of staginess]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, pp. 183–186. (In Russ.).

Kuznetsova, T. F. (1975) K kritike interpretativnoi teorii literatury V. Kaizera [Towards a critique of W. Kaiser's interpretative theory of literature] / T. F. Kuznetsova, V. A. Lukov and V. A. Lukov. In: *Problemy marksistsko-leninskoi estetiki i esteticheskogo vospitaniia* [Problems of Marxist-Leninist aesthetics and aesthetic upbringing]. Moscow, Moscow State Pedagogical Institute Publ. 231 p. Pp. 118–138. (In Russ.).

Lukov, V. A. (2014) Dramaturgiia Pushkina: tezaurusnyi paradoks stsenichnosti [Pushkin's dramatic art: A thesaurus paradox of staginess]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, pp. 116–137. (In Russ.).

Lukov, V. A. and Lukov, V. A. (2013a) Pushkin: stsena istorii i mifa [Pushkin: The stage of history and myth]. *Informatsionnyi gumanitarnyi portal "Znanie. Ponimanie. Umenie"*, no. 6 (November – December). [online] Available at: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Lukovs_Pushkin-Stage-History-Myth/ [archived in WebCite] (accessed 12.07.2015). (In Russ.).

Lukov, V. A. and Lukov, V. A. (2013b) *Tezaurusy II: Tezaurusnyi podkhod k ponimaniiu cheloveka i ego mira* [Thesauri II: The thesaurus approach to the conceptualization of the person and his/her world]. Moscow, The National Institute of Business Publ. 640 p. (In Russ.).

Lukov, V. A. and Lukov, V. A. (2014a) Metodologiya tezaurusnogo podkhoda: strategiya ponimaniia [The methodology of the thesaurus approach: A strategy of understanding]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 1, pp. 18–35. (In Russ.).

Lukov, V. A. and Lukov, V. A. (2014b) Otnoshenie Pushkina k istoricheskomu mifu (na materiale poezii, prozy, dramaturgii) [Pushkin's attitude to historical myth (poetry, prose, drama)]. In: *Tekst, kontekst, intertekst: sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «XIII Vinogradovskie chteniia» (g. Moskva, 15–17 oktiabria 2013 g.)* [Text, context, intertext: A collection of papers presented at the 13th Vinogradov Readings (Moscow, October 15–17, 2013)]. Vol. III. *Zarubezhnaia filologiya. Filosofiya. Istoriiia* [Foreign philology. Philosophy. Literature]. Pt. 2. / ed. by I. A. Birich and M. N. Nikolaeva. Moscow, Moscow City Teacher Training University Publ. 190 p. Pp. 16–27. (In Russ.).

Lukov, V. A. and Lukov, S. V. (2012) Printsip tezaurusnogo rasshireniia individual'nogo mezhkul'turnogo prostranstva [The principle of thesaurus expansion of individual intercultural space]. In: *Tezaurusnyi analiz mirovoi kul'tury* [Thesaurus analysis of world culture]: A collection of research articles. Issue 23 / ed. by V. A. Lukov. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 79 p. Pp. 10–21. (In Russ.).

Lukov, V. A. (2006a) *Teoriia personal'nykh modelei v istorii literatury* [The theory of personal models in literary history]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 103 p. (In Russ.).

Lukov, V. A. (2006b) *Merime: Issledovanie personal'noi modeli literaturnogo tvorchestva* [Mérimée: A study of the personal model of literary creative work]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 110 p. (In Russ.).

Lukov, V. A. (2007) Vsemirnost' Pushkina: dialog russkoi kul'tury s Shekspirov [Pushkin's globality: Russian culture's dialogue with Shakespeare]. In: *Shekspirovskie shtudii V. Shekspir vo vzaimootrazhenii literatur* [Shakespeare studies V: Shakespeare in the mutual reflection of literatures]:

Proceedings of the research seminar, June 6, 2007 / ed. by N. V. Zakharov and Vl. A. Lukov. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 72 p. Pp. 24–30. (In Russ.).

Lukov, Vl. A. (2009) *Istoriia literatury: Zarubezhnaia literatura ot istokov do nashikh dnei* [History of literature. Foreign literature from its origins to our time] : A textbook for university students. 6th edn. Moscow, Akademiia Publishing Center. 512 p. (In Russ.).

Lukov, Vl. A. (2012) Russo i sovremennost': aktual'nye personal'nye modeli [Rousseau and contemporaneity: topical personal models]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, pp. 37–44. (In Russ.).

Lukov, Vl. A. (2013a) Teatr v pervoi glave «Evgeniia Onegina» A. S. Pushkina [Theatre in the first chapter of A.S. Pushkin's "Eugene Onegin"]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 4, pp. 111–115. (In Russ.).

Lukov, Vl. A. (2013b) Vol'ter v tezaurusakh Pushkina i Lermontova [Voltaire in the thesauri of Pushkin and Lermontov]. *Informatsionnyi gumanitarnyi portal "Znanie. Ponimanie. Umenie"*, no. 5 (September — October). [online] Available at: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2013/5/Lukov_Voltaire-Pushkin-Lermontov/ [archived in WebCite] (accessed 25.07.2015). (In Russ.).

Lukov, Vl. A. (2013c) Didro i istoki novoi evropeiskoi stsenichnosti [Diderot and the origins of the new European staginess]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 4, pp. 121–129. (In Russ.).

Lukov, Vl. A. and Zakharov, N. V. (2011) Kliuch k russkoi vseмирnosti: Pushkin i Shekspir [The key to Russian globality: Pushkin and Shakespeare]. *Severo-Vostochnyi nauchnyi zhurnal*, no. 1 (7), pp. 4–8. (In Russ.).

Lunacharsky, A. V. (1965) Skrib i skribizm [Scribe and scribism]. In: Lunacharsky, A. V. *Sobranie sochinenii* [Collected works] : in 8 vols. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ. Vol. 6. 635 p. Pp. 407–411. (In Russ.).

Rubina, D. (2014) «Vse tot zhe son!..» [“The same, same dream!”]. In: Rubina, D. *Kogda zbe poidet sneg?* [When will the snow fall?]. Moscow, Eksmo Publ. 288 p. Pp. 173–207. (In Russ.).

Stepanov, Yu. S. (2004) *Konstanty: Slovar' russkoi kul'tury* [Constants: A dictionary of Russian culture]. 3rd edn., revised and enlarged. Moscow, Akademicheskii proekt Publ. 992 p. (In Russ.).

Shekspirovskie shtudii XI: Shekspir kak konstanta kul'tury [Shakespeare studies XI: Shakespeare as a constant of culture] (2009) : A collection of papers and materials presented at the research seminar, April 23, 2009 / ed. by N. V. Zakharov and Vl. A. Lukov ; Moscow University for the Humanities, International Academy of Sciences (IAS). Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 88 p. (In Russ.).

Yudin, B. G. and Lukov, V. A. (2006) *Gumanitarnaia ekspertiza. K obosnovaniiu issledovatel'skogo proekta* [Expert evaluation in the humanities: The rationale of a research project]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 38 p. (In Russ.).

Submission date: 25.07.2015.

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, директор Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, вице-президент Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия), академик Международной академии наук педагогического образования. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5. Тел.: +7 (499) 374-75-95. Эл. адрес: v-lukov@list.ru

Lukov Valery Andreevich, Doctor of Philosophy, Professor, Director, Institute of Fundamental and Applied Studies, Moscow University for the Humanities; Honored Scientist of the Russian Federation; Vice President, International Academy of Science (Innsbruck, Austria); Full member, International Teacher's Training Academy of Science. Postal address: 5 Yunosti St., 111395 Moscow, Russian Federation. Tel.: +7 (499) 374-75-95. E-mail: v-lukov@list.ru