

ТЕАТРАЛЬНАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ В ДРАМАТУРГИИ ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА

*Работа представлена сектором театра Российского института истории искусств.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения А. В. Сергеев*

В статье рассматриваются существенные изменения, произошедшие к середине XX в. в обработке старинной темы «театра в театре». Автор на примере пьес А. Шницлера, Л. Пиранделло, Т. Стоппарда описывает основные характеристики метадраматического повествования.

The article reviews the essential changes of the traditional topic «theatre in the theatre» which took place in the middle of the XX century. The author describes the major characteristics of the melodramatic narration by the example of the plays by A. Shnitsler, L. Piranllo, T. Stoppard.

На рубеже XIX–XX вв. произошло зарождение нового типа пьес, получившего в дальнейшем название метадрама¹. Метадрама, шире – метатеатр – саморефлексия театра на уровне структуры, отражение игровых основ происходящего на сцене действия.

Изображение театра в драме существовало века, но «качественный скачок» модернистской драмы – в превращении структуры в предмет: она извлекает драматическую энергию из взаимодействия актера, роли и зрителя. Метадрама стала одним из основных инструментов саморефлексии театра, превратившим струк-

туру театрального спектакля в своего главного героя.

Данная тенденция полностью лежит в русле модернистской идеи театрализации, родившейся из поиска основ театральности и нового сценического языка, с одной стороны, и актуализации игровых концепций в философии и искусстве – с другой. Отношения актера и роли, реальности и иллюзии, принцип взаимодействия которых воспринимается как безусловно игровой, оказываются в центре длинного ряда пьес. Драматургия А. Шницлера, Н. Евреинова, М. де Гельдерода, Л. Пиранделло, Ж. Ануя, С. Беккета, Ж. Жене, М. Фриша

развивает и формирует игровые концепции восприятия действительности, театрализации жизни, ролевой сути существования индивида в Бытии. Постепенно утверждаются основные принципы метадраматического повествования, которое во второй половине прошлого столетия осознается как направление в драматургии.

Стремление раскрыть сложную диалектику театрального образа, многоплановость условных деталей, дуализм «условного и реального» объясняют обращение творцов к исконным театральным субстанциям – марионетке (Метерлинк, Жарри, Гельдерод, Лорка, Крэг, Арто), маскам комедии дель арте (Шницлер, Гельлерод, Блок, Евреинов), театральным архетипам (Ануй, Фриш). В драматургии обнажалась структура театрального произведения, главным действующим лицом выступал субъект эстетического мира (маска, марионетка, персонаж), а конфликт переносился в координаты театрального пространства. Пьесы рассматривали процесс создания театральной ситуации: сцену заполнили актеры, персонажи, зрители, режиссеры и драматурги, а предметом их бесконечных дискуссий стали законы сценического произведения. Драматическая форма была осмыслена как наиболее адекватная для выявления смысла нового театропонимания. Теоретики и практики сцены подчеркивали невозможность фиксации природы представления в строгих теоретических рамках научных текстов, их сущностную несовместимость. Так, Стрелер, спектакль которого «Слуга двух господ» (1947) стал одним из символов театрального искусства XX в., писал: «Истина проста и ясна: деятель театра может выразить себя *только в театре и посредством* театра, для него единственно возможный способ объяснения – это сцена (идет ли речь об актере, режиссере, драматурге). Все остальное ему глубоко чуждо, потому что все остальное *глубоко* чуждо самой природе театра». И далее: «По поводу театра нельзя теоретизировать, театр рассуждает о себе и объясняет, какой он, только средствами театра»².

Метадрама предложила новый тип театральной саморефлексии, раскрыла двойственную природу сценических категорий: действующее лицо, место действия, слово, время и пространство. Пьеса отразила законы сцены: моделирование и существование в условной действительности, рождающейся в коммуникативных играх между сценой и публикой. П. Пави определил: «Главное правило драматической игры – адаптировать видение зрителя к некоторым основополагающим принципам игры как таковой»³.

Можно сказать, развитие саморефлексии театра в драме происходит по двум основным принципам:

- обнажение театральной специфики, когда темой произведения становится анализ типов взаимодействия театральных субъектов;
- моделирование конструкции сценического произведения на программировании особенностей зрительской интерпретации и включении ее в идейно-художественную структуру произведения.

Открытие нового принципа использования зрительского восприятия для построения драматической ситуации произошло в пьесе А. Шницлера «Зеленый попугай» (1899). В основе пьесы – взятие Бастилии, которое показано и воспринимается персонажами как розыгрыш актеров кабачка. Демонстрируя всемирно известные политические события как ежедневное представление – импровизацию актеров, автор сбивает с толку современников, играя двуплановостью и неоднозначностью граней происходящего действия. Восприятие публикой спектакля сквозь призму его культурной памяти усложняет, множит пласты вымысла и реальности. Взятие Бастилии воспринимается посетителями кабачка как сценический розыгрыш, для зрителей же это реалья. Условный мир игры нарушает конкретику действительности. Шницлер ввел новый принцип построения драматического действия на пересечении противоположных трактовок происходящего публикой и персонажами. Драматическая кол-

лизация выносятся за рамки сценического действия. Писатель демонстрирует процессуальную природу театра как смыслообразующего творчества, которое возникает во взаимодействии исполнителя и реципиента. После Шницлера драматурги постепенно придут к особому воздействию на зрителя путем игры с реалиями и активизации исторической, культурной памяти реципиента. Ануй использует миф. Ионико и Пинтер – повседневные клише. Ж. Жене выстраивает драматический конфликт «Негров» на расовом противопоставлении сцены и зала. Жене требует, чтобы его пьеса разыгрывалась только для Белых, при черном партере следует пригласить Белого, надеть на него церемониальный костюм и освещать лучом прожектора на протяжении всего представления. «Что же делать, если ни один Белый не примет такого представления? В этом случае черной публике у входа в зал следует раздать маски белых. Если же черные откажутся от масок, придется воспользоваться манекеном»⁴.

Многогранная трактовка коммуникативной театральной модели представлена в творчестве Л. Пиранделло. Писатель предложил форму – «реальность искусства и иллюзия жизни»⁵. В театральной трилогии («Шесть персонажей в поисках автора», «Каждый по-своему», «Сегодня мы импровизируем») драматург рассматривает проблематику театрального существования и театрального восприятия. Взаимосвязи «автор – актер – персонаж – зритель», «жизнь – игра», «иллюзия – реальность» являются темой пьес. Философия игры предстала в творчестве Пиранделло философией жизни. Ситуация театра, бытования драмы на сцене является частью концептуального значения пьес.

Пиранделло самого себя делает театральным персонажем, превращая реальный факт в сценический вымысел. «Шесть персонажей» начинаются с репетиции «Игры интересов» Пиранделло. В «Сегодня мы импровизируем» автор указывает, что на афише театра должна отсутствовать фамилия драматурга. Реальный факт постанов-

ки своей пьесы он превратил в пьесу об авторстве спектакля.

Драматургия Т. Стоппарда суммирует и обобщает открытия метадраматической пьесы, в его творениях сами произведения различных драматургов (прямые и косвенные цитаты, персонажи, драматические ситуации) помещаются в пространство подмостков, преобразуясь в субъекты театральной действительности, и грани игры становятся бесконечными. Английский писатель использует культурные произведения как особый мир эстетической памяти современного человека, в котором он существует и через призму которого воспринимает окружающий мир. У Стоппарда эта художественная, искусственно созданная реальность (действительность литературного, театрального произведения) является единственно возможной отправной точкой. Известные пьесы и их действующие лица сталкиваются на подмостках, образуя бесконечную галерею «сценария в сценарии», «театра в театре». В пьесах автора встречаются персонажи разных эпох, происходит смешение Беккета с Шекспиром – соединение театрально-драматургических традиций на игровом сценическом поле. В игровом пространстве происходит чередование классических и модернистских категорий, стилей, приемов, идей. Сложный ребус происходящего действия замешан на особенностях восприятия зрителя, который сам становится творцом и монтажником собственного понимания происходящего.

Целостность художественной образности «Зеленого попугая» А. Шницлера, «Негров» Ж. Жене, «Розенкранца и Гильденстерна» Стоппарда, идейно-художественная завершенность этих произведений рождается и возможна только в творческом сотрудничестве со зрителем. Зритель становится элементом коммуникативной стратегии театрального произведения. Интерпретация реципиента является фундаментальной составляющей смысловой конструкции произведения, в моделировании которой выстраивается форма и развитие сюжетных поворотов.

Переосмысление понятия «театральности» в драматургии затрагивает переосмысление видовой природы сценического искусства и взаимосвязи основных его компонентов «актер – персонаж – зритель». Драматический конфликт выходит за рамки пьесы как цельного литературного произведения и неотделим от ее предназначенности для представления публики. Именно на стыке сущностей «актер – персонаж – зритель» происходит построение конфликта и идеи пьесы.

Метадраматические пьесы стали источником теоретических идей и импульсом для поиска постановочных решений. В основу метадрам заложены новые постулаты те-

атральной игры: конструирование особой самостоятельной художественной действительности, удвоение театрального пространства («представление в представлении» как саморефлексия), игровое использование театральных приемов различных эпох, обнажение сценической условности, диалогическое взаимодействие актера и роли, актера и зрителя – новые принципы построения драматического действия. Эти принципы пьесы способствовали преодолению традиционной структуры спектакля, моделированию самодостаточного сценического мира как эстетического феномена, где царит художественная реальность, неподвластная законам житейской логики и психологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Meta – между, после, через (*лат.*).

² *Стрелер Дж.* Театр для людей: Мысли, записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. С. 5–7.

³ *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 144.

⁴ *Жене Ж.* Негры // Жене Ж. Строгий надзор. М. С. 193.

⁵ См.: *Сергеева Н. Н.* «Театральная» трилогия Луиджи Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора», «Каждый по-своему», «Сегодня мы импровизируем») и традиции итальянской и европейской драматургии на рубеже XIX – XX веков: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Л., 1990. С. 13.