

МЕТАДРАМА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Евгения Николаевна Политыко

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы

Уральский государственный педагогический университет

620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26. excellent-2402@yandex.ru

В статье ставится вопрос о сфере функционирования и наполнении понятия «метадрама» в современном литературоведении. Автором предпринята попытка разграничить родственные термины «метатекст», «метадрама» и «метатеатр», а также выделить этапы развития метадраматического эксперимента XX в., основными вехами которого стало творчество Л.Пиранделло, Б.Брехта, С.Беккета и мастеров постмодерна Т.Стоппарда и К.Черчилл. Наконец, в работе формулируется гипотеза относительно сущности метадрaмы и способов реализации данного феномена в драматическом тексте и на сцене.

Ключевые слова: метадрама; метатекст; метатеатр; театральнyй эксперимент; авторефлексивность; фрейм; театральная реальность.

В 1977 г. была опубликована значимая работа Ю.Кристовой «Современный театр не имеет места (быть)» (*Le theatre modern n's pas lieu*). В статье ученый сосредоточивается на проблемах экспериментального театра последних десятилетий XX в.; Ю.Кристовой поднимается вопрос о самом существовании театра вне диалога и семиотического пространства. Настоящая статья могла бы по аналогии быть названа «Современная метадрама не имеет места (быть)», тем более что в ней не только рассматривается один из аспектов экспериментального театра, но и теоретическая база во многом соотносится с изысканиями Ю.Кристовой. Сомневаться в существовании метадрaмы, на наш взгляд, не приходится: влияние метадраматических новаций прослеживается в творчестве различных драматургов от Л.Пиранделло, Б.Брехта, С.Беккета до Т.Стоппарда и К.Черчилл. Нельзя утверждать, что театральнyй эксперимент выдающихся деятелей искусства ограничивался исключительно метадрaмой, но справедливо предположить, что плодотворное исследование драматургии возможно осуществить сквозь метадраматическую призму. С изучением метадрaмы в современном театре, однако, связан целый ряд проблем.

Парадоксально, но при всей значимости метадрaматического аспекта театральнoго эксперимента само понятие «метадрaма» не встречается в фундаментальных отечественных и зарубежных литературоведческих исследованиях, таких, например, как «Краткая литературная эн-

циклопедия», трехчастная «Теория драмы» А.А.Аникста, «Драма как род литературы» В.Е.Хализева, основополагающая работа О.Дж.Брокетта и Р.Р.Финдли «Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870», авторитетные работы под редакцией М.Бэннема «The Cambridge Guide to Theatre» и М.Карлсона «Theories of Theatre: A Historical and Critical Survey, from Greeks to the Present». На данный момент объем понятия «метадрaма» неопределен. Оно фигурирует, в основном, в статьях зарубежных исследователей с весьма ощутимыми различиями.

Четкая трактовка метадрaмы предлагается на сегодняшний день лишь в источниках, авторитетность которых можно поставить под сомнение. Так, электронный «Справочник писателя Университета Виктории» (*The UVic Writer's Guide*), авторство статей в котором не оговаривается, предлагает следующее толкование метадрaмы: «Способ письма, при котором комментируется процесс написания; она [метадрaма] саморефлексивна (*self-reflexive*)» [Metadrama, Metafiction 1995]. Знаменитый беккетовед Р.Кон также отмечает повышенный уровень рефлексии метадрaматических образований, противопоставляя концепт «метадрaма» неологизму «театральная реальность» (*theatereality*): «Я воспринимаю метадрaму как форму авторской рефлексии, а театральную реальность – как отдельную форму метадрaмы» [Cohn 1997: 104]. Вышеприведенная цитата требует пояснения: «театраль-

ная реальность» интерпретируется Р.Кон как особое сочетание движений и реплик на сцене, которое создает ощущение того, что «театр и настоящие действия, фактически, сближаются; персонаж и актер на мгновение совпадают» [ibid.: 92]. Очевидно, что даже авторский неологизм «театральная реальность» получает большую семантическую насыщенность, чем метадрама. Понимание метадрамы как формы авторской рефлексии представляется слишком общим, если данный аспект является основным для изучения определенного периода экспериментальной драматургии. В современной науке не только метадрама и метадраматические элементы пьес, но и весь корпус металитературы атрибутируются как обладающие повышенным уровнем рефлексивности.

Приемы *метаповествования* в целом описаны и изучены в большем объеме, нежели формы, специфичные для метадрамы, что нередко приводит к отождествлению понятий «металитература» и «метадрама» (как, в частности, в электронном «Справочнике писателя», процитированном выше: родовое соотношение между драмой и литературой позволяет воспринимать метадраму как особый «род» металитературы). Таким образом, задача выделения и описания форм метадрамы, проникших в литературу и на театральную сцену XX в., является актуальной для изучения специфики театрального эксперимента.

Концепты «металитература», «метадрама» и родственное, но не тождественное понятие «метатекст», очевидно, тесно связаны. Для соблюдения терминологической точности необходимо прояснить, какие характеристики метатекста, достаточно разработанного в современных текстологии и литературоведении понятия, справедливо переносить на корпус металитературы, и в чем заключается специфика метадраматических включений по сравнению с метанарративом.

Для начала необходимо уточнить, с помощью каких форм метатекст реализуется на уровне художественного произведения. На основе анализа лингвистических и литературоведческих трудов, посвященных метатексту, нами была разработана следующая система уровней метатекстуальности литературного текста (логика представления материала восходит от более частных явлений к более общим).

1. Метатекстуальные образования *лингвистического уровня*, наполненные ситуативно-прагматическим содержанием (рефлексивные конструкции, комментарии автора или героев произведения относительно выбора слова); в подобных случаях язык способствует раскрытию специфики образа мира.

В диссертационном исследовании «Стихотворения И. Бродского как метатекст» К.Х.Еун предлагает весьма удобное для ученого разграничение лингвистического («узкого», используя термины Е.В.Шиловой [Шилова 2005: 62]) и литературоведческого («широкого») подходов к пониманию метатекста [Еун 2004: 17].

2. Метатекстуальные образования *структурного и сюжетного уровня*, переключение «коммуникативных кодов» (термин Ю.М.Лотмана) в пределах одного литературного произведения:

- a) «(де)конструирующий» метатекст (отступления, примечания, послесловия, посвящения, «иногда “вклинивающиеся” в текст в самый неожиданный момент, например, в его середине» [Киселев 2005: 14]);
- b) *автоцитации* «как формы интерпретации идеи, высказанной <...> в художественном тексте, или как способ выявления различных смыслов одного образа или мотива в общем <...> поле» [Страшкова 2006: 189];
- c) «субъективная авторефлексия *нарратора-автора* как героя метатекста» [Барина 2008: 6] (обусловлена текстовой, литературной природой метатекста; например, к данной разновидности метатекста принадлежат авторские рассуждения о процессе текстопорождения);
- d) «диалог *фиктивного нарратора и читателя*» [там же] (призван актуализировать читательское восприятие текста и интерпретацию, создать определенную интригу);
- e) *произведения металитературного сюжета (metafiction)*.

3. Метатекстуальные образования, находящиеся *за пределами данного литературного произведения* (метатекст как фактор постоянного «приращения смысла» произведения, в терминологии М.М.Бахтина; ученый развивает мысль о влиянии идей Другого на человеческое сознание через метатекст; Ю.М.Лотман определяет функцию «метатекстового шлейфа», закрепляющегося за великими произведениями литературы, как «функцию памяти»¹:

- a) *метатекстуальные сверткестовые единства*, а также альманахи и сборники как метатекст (так, Ю.Л.Воротников в работе «Россия и Запад в начале нового тысячелетия» рассматривает опыт французской исследовательницы Э.Мэла, которая полагает, что «ностальгические мотивы объединяют <...> множество произведений разных писателей в “единый

большой метатекст, обрастающий все новыми конечностями» [Воротников 2007: 55]; сходное понимание, только на сей раз гипертекста как надтекстового образования, предлагает В.И.Тюпа [Тюпа 2006: 252-253]);

- б) *метатекстуальность гуманитарной культуры.*

Представление о метатекстуальности как основополагающей характеристике современной гуманитарной парадигмы появилось еще в трудах М.М.Бахтина: «В области культуры внеаходимость – самый могучий рычаг понимания. <...> Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур» [Бахтин 1986: 507-508].

В литературоведческой сфере предельно широкое представление даже не о собственно литературном метатексте, а о процессах взаимовлияния в литературе реализует концепция *мета-жанра* и понятие *метамоделей* Н.Л.Лейдермана (сферу интересов ученого образуют, прежде всего, закономерности развития крупных художественных систем). Феномен метажанра понимается Н.Л.Лейдерманом как распространение присущего какому-то одному жанру «принципа построения художественного мира <...> на конструктивно близкие, а затем на все более отдаленные жанры», которое ориентирует «их структуры на освоение действительности в соответствии с познавательными-оценочными принципами метода, господствующего в направлении» [Лейдерман 1988: 7]. Так, примером метажанрового влияния может стать драматизация эпоса и лирики.

Метамоделей действительности, сконструированные выдающимися писателями-модернистами, обсуждаются в статье Н.Л.Лейдермана «Космос и хаос как метамоделей мира (к отношению классического и модернистского типов культуры)». Ученый отмечает: «Не вдаваясь во внутренние различия между модернистскими системами, можно отметить общий конструктивный принцип, на котором держится образ Хаоса, – это принцип тотального отрицания художественной парадигмы Космоса. <...> На смену приходит идея энтропийного, дискретного, релятивного, иррационального Хаоса, враждебного человеку» [Лейдерман 1996: 7-8]. В качестве конкретных примеров реализации метамоделей мира в литературе ученый рассматривает романы Ф.Кафки, М.Пруста и Дж.Джойса.

Наконец, в современной научной литературе для обозначения произведений последних не-

скольких десятков лет употребляется термин *металитература*. Имманентной особенностью последней является не только использование вышеупомянутых метаприемов на уровне литературного произведения, но и специфическая аналитическая направленность. «Краткий оксфордский словарь литературных терминов» дает следующее определение металитературы: «Литература, наделенная развитым чувством “самосознания” (*self-consciousness*), в которой открыто говорится о приемах и вариантах создания литературного произведения. Иллюзия реальности нарратива, таким образом, разрушается. При изучении металитературы обычно возникает вопрос о соотношении реальности и вымышленного мира художественного произведения» [Baldick 2001, 2004]. Любопытен тот факт, что весь корпус металитературы в указанной статье сравнивается с «театром презентации» (в противоположность театру репрезентации), в котором зритель осведомлен об иллюзорности происходящего на сцене; вся металитература постоянно напоминает читателю о его роли. Тем не менее, метатекстовые приемы не разрушают структуру произведения, а лишь модифицируют ее, изменяют перспективу восприятия текста: «В отличие от антиромана (или антилитературы), металитература – именно литература о литературе, то есть литература, обладающая развитым самосознанием и рассуждающая о себе» [Engler 2004].

Очевидно, что при таком широком спектре значений и богатом ассоциативном поле понятия «метатекст» необходимо выделить ту семантическую область, которая будет граничить с интересующим нас явлением, – мета-драмой. Учитывая остро экспериментальный характер драматургии, отражающей влияние идей метадрамы, и временные рамки протекания метадраматического эксперимента, логичным представляется очертить искомую область соприкосновения понятий на стыке феноменов метатекста и постмодерна.

Широко известен следующий аспект «постмодернистского метатекста»: метатекстуальным представлялось любое произведение как написанное о какой-либо части «великой книги мира». Любой объект может стать текстом, который нужно суметь прочитать. С этой точки зрения правомерно восприятие литературы как «пластичного поля», «искривленного пространства, где в любой момент возможны самые неожиданные отношения и самые парадоксальные встречи» [Женетт 1998: 149]. Следовательно, истинное понимание произведений происходит не при изучении их хронологической последовательности или связи нарратива с жизнью и творчеством «биологического автора», а при возникновении бахтинского «диалога сознаний» рас-

сказчика и читателя. Благодаря субъективности интерпретаций литературно-критический метатекст представляется бесконечным континуумом, самоорганизующейся системой: «Именно потому, что в культуре не бывает пустот, которые приходилось бы заполнить, она и способна к обогащению: она становится глубже и разнообразнее, потому что ей нет нужды распространяться вширь» [там же: 175]. Этим отчасти может объясняться частое обращение писателей к известным литературным сюжетам, их переработка (что тоже может быть рассмотрено как проявление метатекстуальности, создание «текста о тексте»).

Из общей массы металитературы теоретик постмодерна Л.Хатчеон выделяет группу работ, определяемую ей как «историографическое метаповествование». Этот род произведений демонстрирует стремление современных писателей произвести критическую переоценку прошлого, хотя традиционно реалистический роман и история относились к двум разным парадигмам знания и способам познания реальности: «Оба этих жанра разделяют стремление отбирать, конструировать и наделять самодостаточностью закрытый мир повествования, который был бы репрезентативен, но независим от меняющегося опыта и исторического процесса» [Hutcheon 1995: 109].

В эпоху постмодерна, однако, осуществляется не просто сближение, но синтез указанных дискурсов. Основание синтеза было достаточно убедительным и простым: и история, и литература в своем развитии «зависят» от прошлого, познание которого осуществляют исключительно текстуально. Л.Хатчеон комментирует: «Этот вид романа² призывает нас вспомнить, что история и литература сами являются историческими терминами, и их определения и взаимоотношения обусловлены исторически и со временем меняются» [ibid.: 105]. Безусловно, при таком понимании единства литературы и истории «бинарная оппозиция между литературой и фактом больше не важна: в любой дифференциальной системе значение приобретает пространство между сущностями» [ibid.: 113]. Характерными чертами постмодернистской металитературы, таким образом, являются подчеркнутая авторефлексивность и / или диалогичность, обращение к прецедентным литературным текстам и сюжетам, а также их переработка.

В сфере драматургии образы «пластичного поля», «искривленного пространства» металитературы, о которых писал Ж.Женетт, воплощены знаменитым английским драматургом Кэрил Черчилл, в частности, в пьесе «Полный рот птиц» (1986; произведение написано в соавторстве с

Дэвидом Лэном). Авторы репрезентируют различные аспекты иррационального опыта и «переходных» состояний человека. Пьеса, герои которой живут в Великобритании конца XX в., активизирует параллели с более ранними текстами, разрабатываемыми сходную тему, – «Вакханками» Еврипида и опубликованными в XIX столетии во Франции мемуарами гермафродита (Геркулины Аделины Барбен / Абеля Барбен). Обращение к указанным источникам сообщает произведению определенную степень метадраматической «вторичности». Однако эти параллели в данном случае не предполагают ни подражания, ни пародирования известных текстов: речь, скорее, идет об их ре-интерпретации в постмодернистской и феминистской парадигме.

При рассмотрении связей между анализируемой пьесой и трагедией Еврипида нельзя не отметить очевидное: «Полный рот птиц» «заимствует» многие аспекты сюжета (основной – растерзание Пенфея родной матерью, Агавой) и даже персонажей «Вакханок». Но очевидные концептуальные различия заметны на дискурсивном уровне – изящно иерархизированная, «патриархальная» нарративная структура, система бинарных оппозиций классической пьесы контрастируют с эмоциональной направленностью, монтажной структурой и пребыванием большинства героев *между* полюсами качеств, четкими вариантами личностной идентичности в современном произведении. Неслучайно структура большинства работ Черчилл определяется критиками как «подрывная», «ниспровергающая традиционный порядок» (*subversive*).

Не вызывает сомнения разительное отличие концовок обозначенных произведений. Придя в себя, главные действующие лица трагедии Еврипида осознают деструктивный характер дионисийских стремлений, выпущенных на волю. Последствия вакхического опьянения катастрофичны и неисправимы:

О горе, горе! Если только все,
Что сделали, поймете вы, – ужасна
Скорбь ваша будет. Если ж навсегда
Пребудете в безумии, то в горе
Своем вы хоть мечтою насладитесь...
[Еврипид 1980: 428]

В пьесе Черчилл и Лэна, в отличие от «Вакханок» Еврипида, авторская позиция «рассеивается» между различными точками зрения, поэтому в конце пьесы зритель или читатель не знает «правильного» ответа на вопрос о последствиях интенсивного погружения в мир страстей. Очевидно, что возвращение в обыденную жизнь – нелегкая задача для героев, обладающих новым опытом. Возможно, именно этим объясняется желание трех героинь-вакханок из пьесы «Пол-

ный рот птиц» как можно дольше пребывать во власти дионисийского наваждения. Исход действия для различных персонажей оказывается то позитивным, то разрушительным, что ставит каждого перед необходимостью сформулировать собственные выводы.

Принимая во внимание связь показательных и мастерски исполненных образцов метадрамы с философскими устоями и художественными достижениями постмодернизма, мы полагаем логичным исключить из сферы метадрамы такие аспекты, как «узко-лингвистическое» толкование метатекста (анализ метатекстовых операторов типа «Приведем пример...», «Подчеркнем, что...»), представление о метатекстуальном характере современной гуманитарной культуры и теорию метажанра.

Каковы же отличительные черты собственно метадрамы? Несомненно, метадраматические включения, как и метатекстуальные, наделены выраженной *авторрефлексивностью*, призваны увеличивать количество «реальностей» в произведении, служить своеобразным «зеркалом» театра (если не галереей зеркал), разрушать иллюзию правдоподобия сценического действия. Справедливо ли, однако, считать метадраматическими все элементы пьесы, направленные на деконструкцию репрезентации, то есть все разновидности театральной условности?

В исследовании Е.Г.Доценко феномену условности в театральном искусстве посвящен обширный раздел, где пристальное внимание уделяется театральной и драматической условности и разновидностям ее интерпретации. Объем рассматриваемого понятия варьируется весьма значительно: условность понимается и как стремление, способность искусства к обобщению явлений реальности, и как «активное пересоздание природных форм, предпринимаемое ради выявления, концентрации существенного» [Доценко 2005: 35], и как конвенциональные (общепринятые) приемы театральной репрезентации. Если вспомнить толкование метадрамы, предложенное авторитетным исследователем театра Р.Кон (метадрама как форма авторской рефлексии), то драматическая условность представляется явлением, не идентичным метадраме, а находящимся с ней в иерархических отношениях, то есть более абстрактным и общим. Следовательно, необходимо отделять драматические и театральные приемы, создающие эффект ирреальности / условности происходящего, от собственно метадраматических.

Метадраматические включения, как и родственное явление – метатекст, следует идентифицировать на различных уровнях анализа произведения. Так, Р.Кон в работе «То сближаясь, то

отдаляясь: метатеатр Беккета» выделяет целый спектр разнообразных приемов, принадлежащих к классу метадраматических [см.: Cohn 1997]. На концептуальном уровне пародия или пастиш на целый драматический жанр может восприниматься как метадрама (в частности, пародия на «хорошо сделанную пьесу», созданная С.Беккетом в пьесе «Элефтерия»).

На столь же высоком уровне абстракции находятся и те образцы метадрамы, которые выводятся на сцену непосредственно театр и актеров, раскрывают механизмы театрального действия. В этом отношении особенно показательной является метадрама Л.Пиранделло. Театр Пиранделло исследует, прежде всего, соотношение «маски и лица», подлинной человеческой личности и ролей, которые героям приходится играть в угоду окружающим или обстоятельствам. Не будет преувеличением сказать, что Л.Пиранделло стал одной из ключевых фигур в метадраматическом эксперименте XX в.: «Италия <...> сделала огромный вклад в развитие современной драмы в виде работ Пиранделло, обращенность которого к проблеме “кажущегося” и “действительного” передалась практически всем последующим драматургам» [Brockett, Findlay 1973: 353].

В достижении цели – создании «многослойной» реальности, открывающей новую «истину» на каждом новом уровне – драматургу помогают метадраматические приемы. Именно Л.Пиранделло в эпоху, наиболее близкую современности, выводит на сцену сам театр (в действии участвуют актеры, режиссеры, суфлеры, технический персонал театра). У.Б.Уортен комментирует этот тезис: «Пьесы Пиранделло прибегают к *метатеатру*³ – обыгрыванию театральных ролей, пьесам-в-пьесах и ощущению гибкости границ сценической иллюзии, – чтобы исследовать в высшей степени театрализованную концепцию личностной идентичности» [Worthen 1996: 711].

Используя метатеатральные приемы, драматург сумел изобразить сознательные попытки воплотить драматическое произведение сценически, которые нередко лишают пьесу заложенной автором жизненной силы. Указанная проблематика отражена в наиболее известной «метатеатральной» пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). Философский замысел пьесы действительно оригинален: автор сталкивает в пределах одного пространства группу оживших персонажей из драматического произведения и труппу актеров, призванных познакомить зрителя с сюжетом, связывающим героев. Каждый план театрализованной «реальности» имеет свои особенности: персонажи патетически-мелодраматичны, характер каждого из них

жестко определен рамками собственной роли. Легкомысленным актерам, напротив, не хватает как раз определенности, весомости: «Актеры полностью поглощены соблюдением правил поведения, предписываемых их ремеслом, а также мелкими конфликтами, случающимися во время совместной работы» [Worthen 1996: 712].

Симптоматично, что «внутренняя» пьеса о шести персонажах так и остается великолепной «репликой в сторону», погибшим замыслом, не позволяя зрителю определить, какой же способ репрезентации отражает действительность наиболее адекватно: нарративный или сценический. У.Б.Уортен полагает, что драма шести персонажей проистекает именно из неразрешенности конфликта между двумя указанными перспективами, но «значение пьесы проявляется в самом ходе действия в его совокупности, в конфронтации между Персонажами, Актерами и зрителями, которая заставляет испытывать смущение, фрустрацию и чувство незавершенности; которая так и не дает драме Персонажей когда-либо воплотиться на сцене» [Worthen 1996: 712].

Другой вехой в развитии метадраматических приемов в XX в. по праву можно считать творчество Б.Брехта. Наиболее очевидным приемом, способствующим разрушению четвертой стены, стало непосредственное обращение актеров к зрителям. Реакция зала на одну из первых постановок «Трехгрошовой оперы» (1928) описывалась следующим образом: «Прямое эстрадное обращение в публику, широко усвоенное агитационным театром двадцатых годов, на этот раз вызвало неожиданный эффект. Чем настойчивее обращались исполнители к своему зрителю, “отбросив всякое актерство”, тем явственнее возникало между ними взаимное отчуждение» [Зингерман 1979: 222-223]. «Метадраматичность» указанной пьесы, однако, не ограничивалась только репликами в сторону: произведение по сути метатекстуально, так как представляет собой переработку более раннего текста («Оперы нищих» Дж.Гая).

Постановки Брехта не позволяли зрителю испытывать только эмоциональный катарсис, а зывали прежде всего к разуму благодаря метадраматическим приемам, разоблачавшим иллюзию театральной «реальности», в частности монтажности составляющих элементов постановки. Указанный прием в творчестве Б.Брехта чаще служил не средством создания дополнительных слоев реальности, а средством разрушения правдоподобия «бесшовной» театральной иллюзии. Нельзя, однако, не отметить, что прием монтажности наделяет значительным метадраматическим потенциалом: при соответствующей организации пьесы он может акцентировать и условность ко-

дов репрезентации, и фреймовую повторяемость структуры.

Практически кинематографическая монтажность Б.Брехта, то есть такое сочетание сцен и актов, которое лишает связи между ними самоочевидности, была новаторским изобретением. Б.И.Зингерман называет «разнообразие смысловых и стилистических элементов» в рамках одной пьесы вызывающим, а Д.Викссон полагает, что благодаря наличию четкой морали в каждом эпизоде постановки пьес приобретают особый дидактизм (впечатление от каждого эпизода исследователь сравнивает с «тяжелым дидактическим молотком») [Wixson 1972: 124].

Привлечь внимание зрителя к искусственному, театральному характеру изображаемой коллизии позволяет и достаточно свободное обращение драматурга с декорациями: Брехт, как известно, старался подчеркнуть, а не скрыть, механизм воздействия световых эффектов на эмоциональное состояние зрителя, сцена часто оставалась пустой, чтобы не дать аудитории шанса поддаться соблазнительной театральной иллюзии. Технические средства также фрагментируют действие (создают эффект монтажности) различными способами: по ходу действия пьесы на большой экран в глубине сцены проецируются слайды или фильмы (важен тот факт, что предметом надписей на слайде может стать содержание действия, которое только предстоит разыграть; этот прием призван отвлечь внимание зрителя от эмоциональной стороны события и способствовать анализу происходящего).

С.Беккету принадлежит заслуга значительно увеличения арсенала метадраматических приемов уже на новом этапе развития метаэксперимента. Например, впервые характерно метадраматическое автореференциальное пространство (механизм сложных внутритекстовых отсылок, повторов и связей, «фреймовая» структура в терминологии А.Фукс [см.: Fuchs 1997]) возникло в пьесах именно этого автора, навсегда изменив представление критиков и зрителей о драме. Так, герои «В ожидании Годо» (1953) вслух выражают недоумение, разделяемое зрителем, относительно необычного вербального и сюжетного решения пьесы. Р.Кон пишет: «Нет больше экспозиции, конфликта, обязательных декораций, развязки. Но остаются обрывки метадраматического комментария. Диди и Гого дискредитируют пьесу, в которой они играют, оценивая ее ниже, чем пантомиму, цирк и мюзик-холл» [Cohn 1997: 94].

Проблема заполнения «вязкого» сценического времени занимает и персонажей пьесы «Конец игры» (1957). Здесь жизнь героев достаточно жестко подчинена внутреннему распорядку – день

Клова и Хамма состоит из уныло-однообразных действий и похожих разговоров. Задача времяпрепровождения на сцене становится, однако, еще более сложной по сравнению с пьесой «В ожидании Годо» так как персонажи находятся в состоянии большего упадка» [ibid.: 95].

Таким образом, среди драматургов, развивающих метадраматические приемы, разрушающих иллюзию театрального правдоподобия, Л.Пиранделло, Б.Брехту и С.Беккету отведено особое место. Великие мастера сыграли важную роль в замене традиционного сценического действия и реализма новой, «осознаваемой» формой театральности, оказав значительное влияние на драматургов последующих поколений.

«Осознаваемый» театр (метатеатр) проходит в XX в. несколько стадий развития. На первом этапе, отмеченном творческими находками Л.Пиранделло и Б.Брехта, театральный эксперимент выявляет два важнейших принципа метадреды – авторефлексивность и создание игрового пространства в поле «реальность – фикция» (появляется двойная реальность, которая иногда затрудняет осознание степени правдоподобия происходящего).

На следующем (преимущественно модернистском) этапе развития метадраматического эксперимента меняется характер рефлексивности драмы. Последняя становится более эксплицитной, наглядной, воплощая уже не двойную, а множественную реальность. С.Беккет дополняет сложившуюся концепцию метадреды еще одним важнейшим принципом – принципом миметической повторяемости на различных уровнях (вербальном, жестовом, структурно-композиционном).

Наконец, эпоха расцвета постмодернизма, на наш взгляд, коррелирует с третьим этапом эволюции метадреды. Во второй половине XX столетия сложность создаваемой метадрамой реальности увеличивается на новом витке: множественная реальность уже не столько авторефлексивна, сколько метарефлексивна благодаря обращению к прецедентным литературным произведениям и их реинтерпретации.

Одним из наиболее показательных примеров постмодернистской метадреды является пьеса Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), которая представляет собой авторский взгляд на второстепенных персонажей пьесы У.Шекспира, ставших «пассивными» Protagonистами. С одной стороны, крайняя степень растерянности героев объяснима – в шекспировском оригинале их роль не «прописана» настолько детально, чтобы университетские товарищи Гамлета чувствовали себя уверенно во всех сценах. С другой стороны, структурные принципы

организации произведения (фреймовая структура, повторы, эксплицитная рефлексивность) активизируют параллели с драмой С.Беккета, конкретнее, – пьесой «В ожидании Годо». Благодаря сочетанию основных принципов метадреды и метакомментирования «чужих» литературных текстов, происходит заметное увеличение уровня создаваемой реальности и способов толкования происходящего.

Итак, на основе анализа указанных литературных и научных источников мы можем с уверенностью предположить, что метадрама является совокупностью следующих принципов организации драматического произведения: метарефлексивности, повторяемости и игрового удвоения реальности.

Структурные принципы и функции метадреды реализуются на практике с помощью приемов различных видов и уровней, которые отражены в разработанной нами классификации.

1. *Метатеатральные элементы*: использование декораций, подчеркивающих театральную условность действия; прологи, эпилоги, реплики «в сторону», прямое обращение к зрителям, «коллективная речь», использование масок для обозначения устойчивых социальных типов, метадраматические жестовые повторы. (Подобные приемы и рамочное вербально-жестовое оформление действия неоднократно встречаются в вышеупомянутой пьесе К.Черчилл и Д.Лэна «Полный рот птиц». Эпизоды с их использованием актуализируют проблему, которая является основной причиной несчастья всех без исключения героев: нежелание или неспособность бесконечно носить «смирительную рубашку» [Reinelt 1989: 52] одного дискурса, блюсти строгое соответствие приписываемым гендерным, национальным и профессиональным ролям.)

2. *«Условно-номинативные» метадраматические повторы и комментарии*, приводящие к осознанию абстрактной природы языковой номинации, условности связи между понятием и денотатом. (Данная серия приемов может считаться показательной благодаря использованию в пьесах С.Беккета, прежде всего, в хрестоматийном произведении «Конец игры».)

3. *Метадрама «удвоения реальности»*: метадраматические комментарии в ходе развития сюжета, авторские ремарки, «театральная реальность». (В частности, сценическое действие произведения «Полный рот птиц» демонстрирует указанный аспект: спектакль отображает множество вариантов «спектакля», который каждый день приходится разыгрывать персонажам, чтобы не нарушать нормальное, привычное течение жизни.)

4. *«Ролевая» метадрама:* распределение ролей без учета возраста и пола актеров, разительное несоответствие количества персонажей числу актеров; в список действующих лиц включены артисты, режиссеры, ассистенты режиссера, суфлеры и прочие участники постановки театрального действия. (Количество реально действующих персонажей в пьесе «Полный рот птиц» не соответствует не только числу актеров, но и списку действующих лиц. В духе феминистской проблематики произведения перечислены участвующие в эпизодах «женщины», но отсутствует аналогичная категория «мужчины».)

5. *Метадраматические элементы композиционного уровня:* композиционные повторы, автореференциальные внутритекстовые отсылки и связи, «фреймовая» структура, презентация параллельных вариантов развития событий на сцене. (Судьбы и дионисийский опыт героев произведения К.Черчилл и Д.Лэна смонтированы очень сложным образом: дважды в пьесе все действующие лица, по сюжету незнакомые друг другу, присутствуют на сцене одновременно и поочередно произносят свои реплики. Во время первого из этих нарочито театральных появлений герои придумывают причины, которые позволяют им не пойти на работу, чтобы откликнуться на зов телесности; во второй же раз герои рассказывают о результатах опыта обретения нового «я».)

6. *Уровень сюжетостроения:* «пьесы-в-пьесах» и «пьесы о пьесах», а также пьесы о театре. (Классическим примером является «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т.Стоппарда.)

7. *«Дискурсивная» метадрама:* пародийные произведения, объектом метадраматического изображения которых становится тот или иной литературный жанр. (Примером может служить причудливое, но органичное сочетание элементов сюжета античной трагедии, интерпретации материалов мемуаров с монтажностью и постмодернистской «расщепленностью» субъекта в произведении «Полный рот птиц».)

Почему же для обозначения описанного круга явлений наиболее адекватным и емким термином представляется именно «метадрама», а не «металитература» или «метатеатр»?

Очевидно, что понятия «метадрама» и «металитература» являются родственными, будучи объединенными главной чертой – способностью выходить на новый уровень самоосознания (*self-consciousness*), а также сходством некоторых метатекстовых приемов на структурном и сюжетном уровне произведения. Термин «метадрама» все же является предпочтительным для обозначения особого типа литературы, действующей по своим законам, и даже в мета-аспекте имеющей

специфические черты: стремление к созданию замкнутого автореференциального пространства, жестовым и лексическим повторам, использованию масок для символизации типического, «игрового» способа распределения ролей.

Метатеатр, в свою очередь, – явление, которое действительно позволяет писателям демонстрировать многообразие способов взаимодействия воображения и того, что зритель привык считать реальным: «Метатеатр начинается там, где мы понимаем, насколько жизнь непохожа на драматическое искусство; а может закончиться тем, что мы осознаем необъяснимое сходство жизни с искусством или иллюзией. Привлекая внимание к странному, искусственному, иллюзорному – словом, театральным явлениям нашей жизни, он обозначает рамки и границы, которые скрыл бы реализм в драме» [Davis].

Что касается соотношения понятий «метадрама» и «метатеатр», то оно также представляется неоднозначным. С одной стороны, вышеприведенная классификация включает в себя приемы, которые могут быть реализованы только в ходе спектакля, на сцене (жестовые повторы, масочная атрибутика, нетрадиционное распределение ролей и др.). С другой стороны, все перечисленные техники не являются режиссерской находкой и не принадлежат перформансу целиком: еще на рубеже XIX–XX вв. драматурги получили возможность выражать авторское видение постановки, что нашло выражение, например, в увеличении объема и роли ремарок. Исходя из того, что большая часть визуальных и формальных метадраматических приемов в тексте закреплена самими драматургами, параллельное использование терминов «метатеатр» и «метадрама» не представляется рациональным. Стоит, однако, подчеркнуть, что в сложившуюся к настоящему моменту классификацию метадраматических приемов метатеатр входит в качестве одного из уровней.

Безусловно, анализ осуществляющегося метадраматического эксперимента и, тем более, определение векторов его развития представляется сложной и перспективной задачей. Метадрама – явление, динамично изменявшееся и приобретающее метатекстовую специфику в XX столетии; и на современной сцене «метадрама имеет место быть». Неустанный творческий поиск драматургов обеспечивает реализацию метадрамы на различных уровнях и в разнообразных формах, значимость которых для произведений конкретного писателя может быть продемонстрирована только в ходе практического анализа.

¹ «В тех случаях, когда мы имеем дело с текстами, сохраняющими культурную активность, они обнару-

живают способность накапливать информацию, то есть способность памяти. Ныне “Гамлет” – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения, и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызвать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что узнали после них. А это придает тексту новые смыслы» [Лотман 1999: 22].

² Метаисторический – Е.П.

³ Выделено автором. – Е. П.

Список литературы

Баранова Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: дис. ... канд. филол. наук: (10.01.08). Тверь, 2008. 248 с.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.

Воротников Ю.Л. Россия и Запад в начале нового тысячелетия // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2007. №6. Vol. 66. С. 54-58.

Доценко Е.Г. С.Беккет и проблема условности в современной английской драме. Екатеринбург: Б. и., 2005. 392 с.

Еврипид. Вакханки / пер. с древнегреч. И. Анненского // Еврипид. Трагедии: В 2 т. М.: Искусство, 1980. Т. 2. С. 375-434.

Еун К.Х. Стихотворения И.Бродского как метатекст: дис. ... канд. филол. наук: (10.01.08). М.: Б. и., 2004. 211 с.

Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с.

Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.

Киселев В.С. Коммуникативная природа метатекстовых образований (на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2005. № 3. С. 20-31.

Лейдерман Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе: сб. науч. тр. Свердловск, 1988. С. 7-19.

Лейдерман Н.Л. Космос и Хаос как метамоделли мира (к отношению классического и модернистского типов культуры) // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 4-17.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 447 с.

Страшкова О.К. Постмодернистские «предчувствия предвестия» в модернистской «новой драме» конца XIX – начала XX в. // Вопросы филологии. 2006. №1. С. 185-193.

Тюна В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 336 с.

Шилова Е.В. Терминологическая дефиниция как метатекст в русскоязычной и англоязычной научно-технической литературе: дис. ... канд. филол. наук: (10.02.20). Екатеринбург: Б. и., 2005. 225 с.

Baldick Ch. Metadrama or Metatheatre // The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Copyright © Chris Baldick 2001, 2004. URL: <http://www.answers.com/topic/metadrama> (дата обращения 20.07.2010).

Brockett O.G., Findlay R.R. Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973. 826 p.

Churchill C., Lan D. A Mouthful of Birds // Churchill C. Plays Three. London: Nick Hern Books, 2007. P. 1-53.

Cohn R. Now Converging, Now Diverging: Beckett's Metatheatre // Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. London: Macmillan Press Ltd., 1997. P. 91-107.

Davis S. Metatheatre. Cornell University. URL: <http://courses.cit.cornell.edu/eng3270/327.meta.htm> (дата обращения 20.07.2010).

Engler B. Metafiction // The Literary Encyclopedia. First published 17 December 2004. URL: <http://www.litencyc.com/php/sttopics.php?rec=true&UID=715> (дата обращения 20.07.2010).

Fuchs A. Devising Drama on Drama: The Community and Theatre Traditions // Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage / ed. by R.Cohn. London: Macmillan Press Ltd., 1997. P. 184-195.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. NY & London: Routledge, 1995. 268 p.

Metadrama, Metafiction // The UVic Writer's Guide. Copyright, The Department of English, University of Victoria, 1995. URL: <http://www.ltn.lv/~markir/writersguide/Pages/LTMetadrama.html>

Rabey D.I. English Drama Since 1940. London: Longman Literature in English Series, 2003. 252 p.

Williams R. Drama from Ibsen to Brecht. London: Chatto Windus, 1971. 352 p.

Wixson D.C., Jr. The Dramatic Techniques of Thornton Wilder and Bertolt Brecht: a Study in Comparison // Modern Drama. September 1972. Vol. XV. № 2. P. 120-127.

Worthen W.B. Luigi Pirandello // The Harcourt Brace Anthology of Drama / ed. by W.B. Worthen. Orlando; Florida: Harcourt Brace College Publishers, 1996. P. 711-712.

METADRAMA IN CONTEMPORARY THEATRE (POSING THE PROBLEM)

Yevgueniya N. Polityko

Post-graduate Student of Russian and Foreign Literature Department
Ural State Pedagogical University

The article poses the question concerning the sphere of application and content of the concept Metadrama in contemporary Literature studies. The author of the article endeavors to draw the line of demarcation between the cognate concept Metatext and the concepts Metadrama and Metatheatre as well as to feature the stages of metadramatic experiment of the 20th century, the main landmarks of which are considered to be the works by L.Pirandello, B.Brecht, S.Beckett and outstanding postmodernists T.Stoppard and C.Churchill. Finally, in the article there is a hypothesis of the essence of metadrama is formulated and its means of employment both in dramatic text and on stage are regarded.

Key words: metadrama; metatext; metatheatre; theatrical experiment; self-consciousness; frame; theatre reality.