

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Научная статья

УДК 37.036

DOI: 10.20323/1813-145X_2023_6_135_193

EDN: UQEZUB

Театральность как универсум и ее подвижная во времени структура

Наталья Александровна Барабаш

Доктор искусствоведения, профессор факультета искусств, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. 119234, г. Москва, Ленинские горы, 1, корп. Г, 534
vkrivichi@rambler.ru; <https://orcid.org/0000-0001-7551-7504>

Аннотация. В статье рассматривается феномен театральности как понятие, казалось бы, известное, однако, лишенное внятных понятийных границ, четкого определения и собственно структуры.

Предлагается исследовать театральность с двух позиций: со стороны возможной архитектоники произведения, его структуры и, главное – поэтики. Как именно там обретается театральность и что из себя представляет? Исследование проводится на материале постановки спектакля «Чайка» во МХАТе им. Чехова, а также на материале произведений А. Арбузова и Л. Петрушевской. Изучается совокупность слагаемых, определяющих данное понятие и дающее основание применять его по отношению к разного рода стилю, жанру, времени создания пьес. В таком ключе рассматривается художественное время как один из мощнейших аргументов в защиту и существования самой театральности, и того, что ее определяет. Выводится формула этого понятия, которое, как полагает автор, является универсальным по отношению к театру и основывается на векторе времени, который, в свою очередь, разлагает или обозначает слагаемые этого явления. Необходимость и своевременность обращения к театральности основывается на взглядах философов, начиная с Аристотеля, затем Канта, Хайдеггера, Бергсона, Бодрийера, Сартра и современника – П. Калитина. Классики театральной науки, изучавшие поэтику театра, такие, как К. С. Станиславский, Б. Кастелянец, привлекаются в качестве оппонентов и основателей многих театральных понятий и категорий. Вторая позиция основывается на структурном и скрупулезном обосновании всего корпуса явления. Такая атрибутированность необходима еще и потому, чтобы не происходило смешения и смещения понятий внутри самой театральности.

Одной из особенностей понятия становится, как представляется автору, близость театральности, особенно во второй половине XX и далее XXI веков, абсурдистской линии в литературе и драматургии. Именно с этих позиций анализируется театральность, учитывая названные составляющие. Универсум этого явления очевиден. Но как бы то ни было, автор считает, что устоявшееся понятие нуждается в обновленном взгляде на природу вещей, на саму суть явления театральности.

Ключевые слова: театральность; поэтика; эго героя; игра; Чехов; интерпретация; слагаемые театральности; гротеск; симулякр; парадокс

Для цитирования: Барабаш Н. А. Театральность как универсум и ее подвижная во времени структура // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 6 (135). С. 193-203. http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_6_135_193. <https://elibrary.ru/UQEZUB>

**THEORY AND HISTORY OF CULTURE, ART
(CULTUROLOGY, ART CRITICISM)**

THEORETICAL ASPECTS IN STUDYING CULTURAL PROCESSES

Original article

Theatricality as the greatest mystery of the theater and its structure changeable in time

Nataliya A. Barabash

Doctor of art criticism, professor, faculty of arts, Lomonosov Moscow state university. 119234, Moscow, Leninskie gory, 1, building G, 534.

vkivichi@rambler.ru; <https://orcid.org/0000-0001-7551-7504>

Abstract. The article examines the phenomenon of theatricality as a concept, seemingly known, however, devoid of distinct conceptual boundaries, a clear definition and the actual structure.

It is proposed to explore theatricality from two positions: from the side of the possible architectonics of the work, its structure and, most importantly, poetics. How exactly is theatricality found there and what is it? Such a study is carried out on the material of the production of the play «The Seagull» at the Chekhov Moscow Art Theater.

The set of terms defining this concept and giving grounds to apply it in relation to various kinds of style, genre, time of creation of plays is studied. In this way, artistic time is considered as one of the most powerful arguments in defense of the existence of theatricality itself and what defines it. The formula of this concept is derived, which, as the author believes, is universal in relation to the theater and is based on the vector of time, which, in turn, decomposes or designates the terms that are fundamentally necessary for the acceptance of theatricality. These are: image, style, rhythm. It is these three components that reveal to a greater extent the essence of the nature of theatricality, its belonging to the art of theater, eliminate the understatement and inaccuracy in its understanding and definition. Necessity and timeliness are based on the views of philosophers, starting with Aristotle, then Kant, Heidegger, Bergson, Baudrillard, Sartre, Shestov and contemporary P. Kalitin. Classics of theatrical science who study the poetics of theater, such as Stanislavsky, Anikst, Wolkenstein, Gvozdev, are attracted as opponents and founders of many theatrical concepts and categories. The second position is based on a structural and scrupulous justification of the entire corpus of the phenomenon. Such attribution is also necessary because there is no confusion and displacement of concepts within the theatricality itself.

The author reveals the concept of theatricality, resorting to the analysis of plays not only classics, but also playwrights of the Soviet era, as well as our contemporaries. One of the features of the concept becomes, as it seems to the author, the proximity of theatricality, especially in the second half of the 20-th and further 21-st centuries, the absurdist line in literature and drama. It is from these positions that theatricality is analyzed, taking into account the three components that have already been mentioned. The universe of this phenomenon is obvious. But nevertheless, the author believes that the established concept needs an updated look at the nature of things, at the very essence of the phenomenon of theatricality.

Key words: theatricality; poetics; hero's ego; games with time; basic values; interpretation; terms of theatricality; unreality; simulacrum

For citation: Barabash N. A. Theatricality as the greatest mystery of the theater and its structure changeable in time. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2023; (6): 193-203. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_6_135_193. <https://elibrary.ru/UQEZUB>

Введение

Театральность предполагает преувеличение, как нечто неизбежное и имманентно присущее искусству театра. Но преувеличение может иметь границы допустимого, а может превосходить их, и тогда театральность читается чем-то,

что лишено вкуса, стиля, художественной ценности. По совокупности приводящих составляющих театральность сродни парадоксам, игре, как сущностному началу театра. И тут предстоит разгадать загадку: что важнее и что является наиболее определяющим в системе театрального произведения; что доминирует, а что лишь составляет фон и необходимый театральный

шлейф от сказанного, от событийного ряда, от образов героев и жанра. Совокупное начало этих привходящих частей, элементов и составляющих предстоит проанализировать, классифицировать и дать им художественную оценку. Разные интерпретации понятия, рассогласование во времени и представлениях все же «выделяются и описываются посредством анализа... Обусловленность остается той же, поэтому не меняется ни значимость факторов, ни их порядок...» [Сартр, 1974, с. 103].

Но есть столь же далекое от привычной реальности погружение в события, овладение которыми таит загадочный, часто мистический смысл и наполнено парадоксами. То есть человек вроде бы понимает, сознает, что все происходящее есть неправда и выдумка еще какого-то, третьего, собирательного лица, но одновременно с этим готов и желает погрузиться в мир вымышленный и чем-то напоминающий сегодняшний и привычный. В постмодернизме есть понятие, обозначающее такие ножницы, и называется оно «симулякром».

Так, Жак Деррида говорит весьма подробно о Хайдеггеровской методике, уделяя большое внимание метафизическим приемам и способам их распознавания: «Мы должны... много работать над распознаванием метафизических приемов и непрерывно реорганизовывать форму и горизонты вопрошания». [Деррида, 2007, с. 18] И продолжает, снова привлекая в оппоненты Хайдеггера, говоря, что «по Хайдеггеру все искусства разворачиваются в пространстве поэмы, которая представляет собой сущность искусства» [Деррида, 2007, с. 19].

Огромная, как большой огромный каллайдер, притча – трагедия Еврипида о неверности и о том, что может за этим последовать – своеобразная развернутая метафора, вместе с тем приправленная гротеском. Вся история поэтики пьесы – в этом творении древнего мудреца. Он создал нечто такое, что разбирать на составные части даже как-то боязно. «Сегодня интерес к тому, что такое время, возобновился благодаря развитию физического исследования в его осмыслении основных принципов совершаемого здесь схватывания и определения, а именно измерения природы в пространственно-временной системе отношений», – пишет в своем труде Мартин Хайдеггер [Хайдеггер, 2021, с. 141].

Результаты исследования

Про театральность сказано много, но четкого представления об этом понятии все же нет. Как и нет жестко очерченных контуров ее пространственных и содержательных составляющих. Происходило очевидное искажение – и жанра, и классической основы произведения, потому потребовалось внесение ясности в данную проблематику.

Есть в реальности нынешний постмодерн, где присутствует и симулякр, и много чего еще, на что так повелся сегодняшний театр и в виде ризомы, симулякра, всяких шизоидных наслоений и прочего. То есть в виде некоей Новой Идеи. И сама идея об Идее стара, – так стара, как сам мир, если еще «Платон пользовался термином ИДЕЯ так, что, очевидно, подразумевал под ним нечто не только никогда не заимствуемое из чувств, но, поскольку в опыте нет ничего совпадающего с идеями, даже далеко превосходящее понятие рассудка, которыми занимался Аристотель. У Платона идеи суть прообразы самих вещей, а не только ключ к возможному опыту, каковы категории» [Кант, 2003, с. 206]. Как стоит мир и сколько ему времени, столько, с момента написания первого придуманного слова, существует все то, что открыто только теперь! Такая вот странная аберрация вселенского сознания. Еще Одоевский в 1840 году сокрушался по поводу «равнодушия к русской поэзии, к русскому театру, к движению русской науки» – «в нашем обществе» [цит. по: Калитин, 2023, с. 113]. Будем «спасаться», опираясь на структурирование. По-видимому, все дело в нем. Наверное, если само социальное переустройство конца XX и XXI веков оказалось подвергнуто таким расслоениям и вместе с тем четкому разделению и обозначению границ, которые уже сами по себе (Деррида с его идеей нарушения границ художественного и иного толка) ставят под сомнение важность и необходимость самой идеи разделения.

И что же театр? Чего только не происходит на площадке, где царит симультанность: и писающая прямо на переднем плане придуманная героиня, и подбитые птицы, в большом количестве, убитые, падающие на авансцену. А пока на сцене бушуют страсти по... любви, как ни странно, тоска по чистоте и еще по какой-то особой, доверительной ноте, что только позволяет самому пространству высветиться и появиться.

Прекрасные находки режиссера Дмитрия Крымова в его спектакле по рассказу

И. С. Тургенева «Му-му» в театре Наций – становятся выразителями той самой симультанности. Одновременность действия завораживает, не наслаиваясь друг на друга. Хотелось бы выделить две важные вещи. Это деликатность прочтения автора, от которого, по правде, мало что и осталось, однако, высшая мысль, заложенная в этом произведении и не демонстративно поданная у самого Тургенева, звучит в спектакле обнаженно и остро. Ее слышишь, соотносишь с мыслями писателя и понимаешь, как велик и важен подтекст в сценическом творении. А второе – это бережность и сохранность отношения к идее русского автора, и ее глубинная суть, которая чутко ловится постановщиком. Режиссер выстроил самобытное, очень слаженное, глубокое по своей архитектонике сценическое построение, которое, если и грешит чем-то, то только непредсказуемостью.

Однако, хотя и менялись времена, но театральность так и не обрела научного присвоения терминологического равновесия. А между тем именно она выполняет совершенно особенные функции, свидетельствующие о ее особой роли и об особенных выразительных средствах, присущих только театру.

Театральность воплощает, на наш взгляд, то совокупное, состоящее из разных составляющих, трепетное равновесное образование, позволяющее трактовать произведение театрального искусства с особой мерой правды и вымысла, сочетая то и другое как единое целое.

Игры со временем. Хрупкое равновесие времени.

Время может замедлять, вопреки всем законам физики, свой ход, просто останавливаться, поворачивать вспять, снова выныривая каким-то чудесным образом там, где его совсем не ждали.

Чудеса, что преподносит ВРЕМЯ, действительно существуют и имеют место быть в каждой почти что пьесе. Игрой как универсальным проявлением человеческой природы наполнены пьесы и Чехова, и других великих мастеров. По мысли М. Эпштейна, «игра представляет собой как бы самый срединный слой бытия, где уравновешиваются и переворачиваются все его крайности: великое и малое, высокое и низкое, белое и черное» [Эпштейн, 1982, с. 254].

В самом деле, так ли уж реально то, что происходит и в пьесах классиков: и Островского, и Л. Толстого, Чехова? «Прошло столько-то лет»... – множество раз написанная ремарка – и на сцене появляется уже возникавший герой, при-

правленный сединой и сутулостью, ну, словом, временем. Б. О. Костелянец пишет в «Чеховских катастрофах» о «возникших разных вариантах катастрофического несоответствия человеческих стремлений – ходу жизни», говоря о «специфически-чеховской атмосфере». [Костелянец, 1985, с. 94–95]. Можно было бы добавить – ходу времени!

Ему словно вторит практик театра, режиссер Мейерхольд. Вот как он описывает свое видение чеховского «Вишневого сада»: «Пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого топотанья – вот это «топотанье» нужно услышать – незаметно для людей входит ужас: «Вишневый сад продан» Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца... Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти»... [Мейерхольд, 1985, с. 85].

Например, в «Чайке», поставленной во МХАТе Олегом Ефремовым, время обозначается Чеховым чудесной ремаркой, которая говорит о том, что идет дождь. И что идет он давно, долго, и именно потому, что такой дождь сопровождается шумом, стук не сразу слышит Треплев, находящийся в комнате. Однако именно так – приходит Нина, мокрая и пахнущая прошлым, которое медленно возвращается и в виде памяти, отдельных ее всплохов и просто как аромат любимой женщины, ее облик, ее лицо... А между тем минуло-то не так много времени, пара лет и все! И он, Треплев – «не типический характер, по цепочке обрисовываемый автором, а живой человек, переживающий типичное состояние» [Бентли, 2004, с. 45]. Просто гений Чехова так легок, так умен, так готов на выстраивание комического через призму страшного конца: он разъединяет героев, не находя ничего взамен. Нинин отъезд схож с поступком героя Треплева, просто не производится еще один выстрел. Вот и все. Не станет же автор дважды повторять одно и то же действие! Все завершается логической циклоидой – и на сей раз она выходит успешной и.. окончательной.

На сцене МХАТ режиссер так выстраивает этот финал, что не остается сомнений: жизнь продолжится и без этих персонажей. Она вообще... продолжится. Ефремов делает удивительно простую рокировку, где двойное (симультанное) действие становится решающим финалом спектакля. Уход Константина Треплева у него выстроен очень точно и тонко: актер уходит вполне себе незаметно. Так незаметно, как и ре-

акция на его уход и его выстрел – ее просто нет. Так продолжается ли жизнь? – словно задается вопросом режиссер и не предлагает ответа. Его нет и у самого автора пьесы, хотя ответ прост, до чрезвычайности прост: комично все, что подлжит осмеянию. А жизнь – в этой же череде.

Герой: в поисках эго.

Непреложная, устойчивая истина: у героя (как вообще у всякого человека) его эго всегда при нем. Мы укоряем: «Ах, какое повышенное у него эго!» Возразим своему же высказыванию: не может быть героя без эго, не может он жить вне его, не состоится он вообще в произведении, в пьесе, в спектакле, не обозначит автор такой единицы измерения. Герой подчас сам не осознает эту двойственную природу своего существования. Как, впрочем, не делает этого намеренно и его автор. Но некое расщепление почти всегда сопровождает созданный драматургом персонаж: будь он у Чехова, Шекспира или Еврипида. Второе «Я» выступает то в качестве эго героя, то несет черты неподдельной двойственности, как это в большей степени характерно, например, для героев драматурга А. Арбузова. Вот что пишет В. Белинский по этому поводу: «Власть события ставит героя драмы на распутии и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою, но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события» [Белинский, 1956, с. 19–20].

Эго вступает всегда в противоречие с общепринятыми нормами, и, в зависимости от того, насколько выражено это протестное проявление, можно судить о степени внутреннего раскола или, напротив, собранности и концентрированности героя – человека, человека – героя. Он всегда со своим эго находится в противостоянии к: обществу, близким, делу, интересам общества. Эго – тот мощный проявитель и локатор жизненных процессов, происходящих как внутри самого героя, так и в его связях с обществом. Такие подвижки, изменения обстоятельств, вообще перераспределение жизненных приоритетов могут лишь поспособствовать тому, что степень выраженности, «заявленности» о себе эго будет проявляться больше или меньше.

Эго всегда декларирует свою позицию, оно противоречиво по двум своим проявлениям: не вступать в конфликт с общепринятым никак невозможно, а сама личность нивелируется и уходит как бы на второй план, едва ли не растворяясь в самом своем эго. Однако, если все же от-

бросить такой негативный оттенок в окрашивании личности, получится, что без наличия и функционирования эго, невозможно вообще существование и действенная роль героя – человека.

Не будь у Тrepелева обратной стороны этого эго, его пониженной функции и выраженности, может быть, все иначе и состоялось бы у этой личности. В экспозиции пьесы, когда только выстраиваются отношения персонажей, еще только начинает созревать внутренняя обоснованность и мотивация поступков, там-то как раз эго Кости Тrepлева – режиссера отчетливо звучит. Но ниточка эта так тонка и так непрочна, что обрывается на полпути; амбиции улечучиваются, и остается драматург Тrepлев при своем нестойком интересе к жизни. Остается в той белой рубашечке, что в детстве, может, и шила ему мама, с которой тоже так и не выстроились отношения, поскольку эго и того, и другого ну никак не совпали и вошли в серьезное, трагическое даже противоречие. Это противостояние и кончилось для обоих катастрофой.

Структура театральности.

Действительно, странно: ну, какая может быть структура у того, что не терпит никакого построения, никакой систематизации? Более того, отличается спонтанностью, общими местами, а подчас и хаосом.

Жан Бодрийяр много ценного рассказал в своей «Системе вещей» и о самих вещах, структурировав их по разным – функциональным, нефункциональным и дисфункциональным признакам. [Бодрийяр, 2022, с. 132]. «Структурно иерархизированные элементы могут в любой момент распасться и сделаться эквивалентными друг другу в парадигматической системе, где субъект развертывает сам себя» [Бодрийяр, 2022, с. 132]. Применительно к нашей теме мы можем заключить, что расслоение на элементы и рассмотрение их в самой системе театральности более плодотворно и скрупулезно позволяет увидеть и проанализировать ее суть. Каждый, говорящий о театральности, имеет совершенно свое, собственное толкование этого термина. Это наводит на мысль об отсутствии четкого, системного представления об этой дефиниции. Критики, актеры, люди не только театра так давно и бесповоротно приняли это наименование того, что ярко, крупно, что не вписывается в стандарт реальности, а каким-то своим краем непременно выступает за ее границы, что становится понятно: нет у театральности ни границ, ни внятного смысла, ни еще какой-то жесткой ре-

гламентации.

Зададимся вопросами:

1). Едино ли для всех сценических произведений зерно театральности?

2). Для каждого автора, драматурга, художника это понятие является закреплённой, установленной нормой и сводом правил?

3). Что входит в структуру театральности?

4). Незыблемость и равновесность входящих элементов или их подвижность наиболее характерны для театральности?

5). Какое историческое время раскрыло это понятие наиболее полно? И – следом: характеристика театральности в каждую историческую эпоху.

7). Каковы критерии театральности?

Полагаем, зерно театральности содержит в себе три начала. Это, как и во всяком зерне, Ядро, затем Оболочка и еще Аромат – то есть то, что уловить и определить невозможно.

Давний спектакль Олега Ефремова во МХАТе «Чайка» с Анастасией Вертинской называется, наверное, «подготовкой». Режиссером создается некая приятная иллюзия красоты и безмятежности! Она нарушится очень скоро, поскольку держится лишь на понимании такого «искусительного» обмана, который выстроен постановщиком намеренно и недвусмысленно. И сверхзадача, о которой пишет Станиславский – «стремление к лучшей жизни» [Станиславский, 1957, с. 150] вполне осознается и реализуется режиссером.

Этот чарующий мир постепенно начинает рушиться и опадать, как осенние листья, буквально с той реплики, которая хорошо известна, и которую произносит Аркадина. Зерно этой сцены, самого начала спектакля выражено ясно и недвусмысленно: все в аромате построения, мизансцен, подтекста, вторых и иных, глубинных, планов. Такое зерно можно охарактеризовать одним словом – реалистическая театральность. Критерием театральности становится выраженный, обозначенный первоначально в тексте, симбиоз нескольких начал. Это:

– конкретное, выразительное сценическое действие (оттенки такого действия содержатся в действенном анализе пьесы и спектакля; если ее составляющие – конфликт, сверхзадача, подтекст, внутренняя подоплека (интенция, намерение героя, автора, самой задумки произведения), помноженные на фабулу, отражают действие, то тогда мы вправе назвать происходящее на сцене *театральностью*;

– насыщенность всеми производными действия становятся одним из выразителей театральности;

– театральность не есть только и исключительно зрелищность, она несет в себе черты метафизического поиска средств выразительности;

– умозрительность и метафизическое наполнение произведения во многом характеризуют театральность; под метафизическим мы понимаем не только реалистическую окрашенность, а как бы более тонкую структуру *намерений*. Театральность располагает средствами универсальной надобности и потребности выразить сценическое повествование, не вступая в конфликт с основным, запечатленным в слове текстом пьесы. Пьеса может и не содержать вовсе яркого, выразительного действия, но иметь тот указанный скрытый (метафизический, ирреальный смысл), который приведет к раскрытию зерна театральности.

Формула театральности.

Можно сделать вывод о том, что театральность зиждется на совокупности внешнего действия, содержащегося в самой партитуре пьесы, а также в интенциях автора, носящих не явный характер. Такое единство вкупе с тонкой взаимобусловленностью действия внешнего и скрытого составляют не только смысл повествования, но и его внутренний стержень, основу, на которой строится пьеса и которая держит все то ирреальное начало, которое есть в каждом произведении, даже, если оно сугубо реалистическое.

В *театральности* заключен тот единственно возможный универсальный смысл, который отсылает произведение к числу сценических и готовых к интерпретации. Театральность – это имманентно присущее любому сценическому произведению универсальное свойство, проявления которого могут быть разными и отличаться по:

- форме;
- средствам выразительности;
- соединению реального и ирреального начал;
- стилю;
- ритму;
- гротескному наполнению;
- жанру;
- образам.

Можно формулой выразить театральность, где она и время стремятся к той высшей универсальной точке, векторы которой определяют перечисленное. Главным образом – жанр, стиль, ритм, гротеск, художественный образ – и все это

завершает и выражает Время. Оно и делает те самые «поправки» в понятии театральности. Стало быть, универсальный смысл, который мы приписываем театральности, и есть главная ее отправная точка. Универсум – театральность – сцена.

Если применительно к XX веку мы могли даже говорить о «метельном сознании» общества, человека, то теперь такая характеристика кажется недостаточной, чтобы выразить и понять всю совокупную сложность происходящих с театром перемен и трансформаций. Театр первый из всех искусств забунтовал, предлагая новые формы и способы существования; опровергая сам метод соцреализма как единственно возможный и достоверный. Вот что говорит Станиславский по поводу пьес, что «сложны и запутанны, которые отходят от реализма в сторону обобщения, стилизации, синтеза, гротеска или всевозможных условностей...» [Станиславский, 1957]. И продолжает, говоря о таких произведениях: «Они трудны, потому что в них большая роль отведена интуиции и подсознанию, с которыми надо обращаться особенно осторожно». [Станиславский, 1957, с. 197].

Однако вторая половина XX века представлена именами, которые изменили палитру привычного, заменив на новое и непривычное. Это были Алексей Арбузов, Виктор Розов, Михаил Рощин, Александр Вампилов, А. Гельман. С их приходом, а более всего с именем Арбузова, связана совсем иная театральность.

Он более всех преуспел в этом движении уйти за привычный круг набора черт героев, конфликта, событий в произведении. Он словно самому же себе наперекор стал рисовать другие персонажи, которые и бунтовали, и уходили. Начиная не очень еще мощный, правда, но все же бунт. Он начал писать раскрепощенных молодых людей, которые, быть может, еще не бунтовали так, как это делали герои Камю и Сартра, Ионеску и Бекета, но стремление вырваться за привычный круг добра и зла уже становилось позывным и знаковым.

Несмотря на все перипетии абсурдистского толка, театр всегда при постановке и пьес этих драматургов, и Арбузова стремился передать не только «жизнь человеческого тела», но и осуществить движение глубоко, туда, «где начинается жизнь человеческого духа» [Станиславский, 1957, с. 230].

Театральность Алексея Арбузова и Людмилы Петрушевской.

В творчестве драматурга Арбузова театральность раскрывается как бы с двух сторон. Это и повышенная выразительность, упор на форму и жанр, но, с другой стороны, именно жанр и таил в себе череду загадок. У него появляется то хор («Иркутская история»), то чуть ли не щемящая метафоричность и гротесковость в характеристике героев, в жанровом воплощении (в одной из ранних пьес «Город на заре», а также в последней работе драматурга «Воспоминание»). Тот же хор получился очень уместным, не нарушающим законы единства и естественности, элементом.

Характерное свойство драматурга таким особым образом обустроить пространство своей сценической территории оказалось весьма живучим, и впоследствии было взято на вооружение и другими драматургами. Например, логика гротеска, то самое «невпадание», что отличало абсурдистскую литературу на Западе, очень прижилась и в нашей стране. Так, Людмила Петрушевская широко использует эту логику в своих пьесах. К примеру, в пьесе «Три девушки в голубом». Это к месту звучащее «невпадание» становится авторским знаком и обуславливает длительную, метафорическую естественность. То, что относится к театральности у Петрушевской, состоит, прежде всего, из способа строить главное событие, конфликт и сам внутренний ритм пьесы. Он настолько сложный и странный, что едва поспеваешь за тем, как и каким образом все никак не дойдут до какой-то высшей точки и сами события, и разворачивающееся действие, например, в «...Девушках в голубом». Действие словно никак не может набрать обороты и развернуться в полный рост. Но это такая уловка драматурга, она словно сама ставит такие преграды и препятствия – маленькие, корректные – которые все не приводят к решительному итогу и затем – к финалу. Все намеренно вот-вот разрушится и у героев, и в самом сплетении, каркасе действия. Однако опасения напрасны: все отношения, диалоги, само действие спаяно прочной нитью. В действии есть такая внятная основа, что понимаешь: это такая задумка, манера, стиль автора, в конце концов.

И театр (к примеру, Ленком) держит читателя, а театр – и своего зрителя – почти что в детективной привязке и желании расследовать и понять. Он создает напряженное ожидание, а затем и вовсе сбивается на очевидную, умышленную путаницу, приводя механизм действия в яркий,

вибрирующий, провокационный калейдоскоп непонятого и – кажется – не выстроенного. Но это именно так: кажется. И мериллом театральности здесь становится провокация – смысловая, визуальная, а на сцене и мизансценическая. Речь здесь об идее, архитектонике пьесы и ее перенесении на сцену; о проявлениях театральности, которая здесь и теперь носит весьма отстраненный характер. На ней не настаивает театр, ее словно и не выпячивают; ею просто наполнено пространство происходящего на сцене.

Было сказано, что театральность – это некий универсум, присущий всякому сценическому произведению; и это именно так. И каждое произведение, вынесенное на сцену, имеет свои театральные особенности, свою театральность. В пьесе Л. Петрушевской – это сквозное действие, пульсирующее, провокационное, и рваный ритм, вместе с тем напряженный и сбивчивый, а также различные прихоти жанра.

Мрачное повествование, мрачная жизнь, беспросветность – автор точно ведет нас к зреющему внутри протесту. Рассогласование между героями пьесы происходит во всем:

– в ритмической рассогласованности: само движение пьесы и развитие событий часто меняют направленность, вектор, становясь то собственным тормозом, то вновь ускоряющимся действием (рассказы героев о вине каждого ребенка, например);

– в повторе намерений (переходе на другую половину дачи, которые то откладываются, то к ним возвращаются вновь и вновь);

– в деконструкции замысла и его реализации: действие обрывается то плачем, то упреками, то застольем, то бесконечными повторениями героиней Ириной сообщениями о температуре и болезни ребенка;

– в рассыпающемся конфликте, который то набирает силу и мощь, то становится едва ли не безжизненным;

– в противоречии, вызванном самой архитектоникой пьесы, где все героини активно, наступательно, иногда обороняясь, ведут друг с другом подобие обличительной войны, в то время, как одна героиня, Леокадия, безмолвно сидит на протяжении всего первого акта пьесы, становясь неким чуть ли не символом судейства.

Три девушки произведения Петрушевской не стремятся, как было у Чехова, чья нота отчетливо слышится в повествовании драматурга, уехать куда-то и что-то, наконец, сделать со своей жизнью. Они не готовы, да и не умеют мечтать, их

просто-таки съел быт. Они не погружены в мир исканий и заветных желаний – их попросту нет! И аллюзия чеховского толка проглядывает только на время. Мечты другого масштаба заботят героев. Так, Ирина поддается ухаживаниям Николая и уезжает-таки в Коктебель. Однако очень скоро женщина начинает его раздражать и нарушает какой-то внутри него установленный порядок. Ей не остается ничего иного, как уехать и оттуда. Сын оставлен на попечение больной матери, которая попадает в больницу, что еще больше обнаруживает необходимость приезда домой, в Москву, Ирины. Да, еще у него есть хомячок, самое, скорее всего, любимое существо.

Звонящий мотив чего-то необустроенного, унылого, забытого, как забывают не только сумку, паспорт, но и человека (весьма реально, не в снах, а как было, например, с Фирсом в «Вишневом саде» Чехова). И этого человечка могли бы позабыть при ином раскладе событий, ну, если бы, скажем, любовная линия Ирины и Николая развивалась бы более позитивно, а не оборвалась неожиданно. Это – неизвестно, куда податься и где находиться – становится одним из основных сюжетных узлов пьесы, запряженных глубоко и далеко. Герои не мечтают, они живут кое-как и в основном невпопад. Они не могут найти нормальные, человеческие условия жизни – да вряд ли им это и нужно. Тут уж точно не до сравнений с Чеховым. Там была мечта; может, и неосуществимая, но она была, и ею жили сестры. Здесь же и родство-то трехслойное какое-то, и виды на жизнь затруднены, но во всем этом есть и своя прелесть. Сам Чехов, под стать своим героям, говорит в письме Станиславскому: «Мне очень хочется в Москву, да вот не знаю, как мне выбраться отсюда. Становится холодно, и я почти не выхожу, отвык от воздуха, кашляю...» [Чехов, 1964, с. 515].

Сравнение Петрушевской с абсурдистами, может быть, не самое точное. Драматургия этого автора, так или иначе претендующая на близость и следование абсурдистской символике, все же тяготеет более всего к постмодернистскому началу. Все, что имеет отношение к деконструкции и нарушению границ, все, что касается построения образов героев, часто лишено какой-то позитивной направленности, намеренной усложненности в таком построении, доходящей до символизма в абсурдном отрицании всех привычных ценностей – на этих постулатах зачастую держится поэтика постмодерна. Мечта как доминанта не является в их жизни решающей.

Исследователь Юлия Кристева призывает «проникать вглубь логической структуры поэтического текста, чтобы выявить общие законы сочетания семических множеств в поэтическом языке» [Кристева, 2013, с. 172]. И такое проникновение делает текст пьесы Петрушевской наиболее податливым и «говорящим»: и в плане мечты героини, всех фабульных перевертышей, самого стиля, языка и... гротесковой наполненности.

Очень сложно с мечтой, с ее осуществлением хотя бы в плане нравственном, психологическом. «Другими словами, – говорит Ю. Кристева, – логика речи предполагает, что она может быть истинной или ложной, той или иной, существующей или несуществующей, но никогда одновременно той и другой» [Кристева, 2013, с. 164]. Они, может, знают о ее существовании, но сами не способны даже стать в полный рост и двигаться на пути к ее осуществлению. Смирение с чем: с основами бытия или смирение как невозможность протеста и бунта, о котором, к примеру, говорил Камю в своем «Постороннем». Бунт – это часто употребляемое определение для выражения характеристики героя у абсурдистов, отличается в постмодернистской эстетике тем, прежде всего, что размытость и невнятность границ позволяет уклоняться от бунта. Вечные ценности, которые, конечно же, присутствуют в романном пространстве пьес Петрушевской, не делают их рупорами борьбы и полем битвы. Герои так вольготно устроились в этом пространстве дырявых, текущих крыш, что, кажется, и сама жизнь давно дала течь, но тут важно отношение к этим издержкам быта героев: они не протестуют, они просто органично существуют в этих отведенных им рамках не-борьбы и не-участия хоть в чем-то.

И все же такое скрупулезное знание и жизни, и сценических превращений самого автора мастерски переводит ее детище в разряд нетривиального соподчинения причин и следствий, становясь мерилем и емким обобщением действительности. Что ж поделать – да, в таких постмодернистских рамках нетривиально поданной и прожитой жизни. Это даже не комедия, а какой-то шаржированный фарс с элементами комического.

Театральность Петрушевской в доведении реальности до масштабов, превышающих привычный охват границ: толкования жанра, логики гротеска, конфликта, характеров героев. Они топчутся на этой трясине общего невежества, воспринимая жизнь со всеми ее красотами как

неизбежную лямку надобностей, которую нужно тянуть и тянуть. А когда совсем надоест, то можно и сбросить это ярмо.

Но вот что удивительно. Петрушевская, заявив так гордо, так протестно о своей авторской позиции, все же не идет до конца: нет в ее палитре красок окончательной и бесповоротной ноты бунта, как у того же Камю, когда выходом из ситуации становится только смерть.

Но вот в арбузовской театральности – словно заключен камертон театральной правды. Правды – с оговоркой. Его способ видеть и запечатлеть мир скорее импрессионистический, он прежде всего описывает и реализует свои собственные представления о действительности, укрупняя и укрупняя ее, и даже провоцируя. Этот симбиоз составил особую арбузовскую индивидуальность, где событиям дан такой ход, такое развитие, что они выстраиваются в ряд укрупненных, провокационных действий. В поздней его пьесе «Воспоминание» герой в первой же картине сообщает жене, с которой прожил много лет, что полюбил другую женщину. Удивляет другое: как отважился сам драматург так спрессовать события и восприятие их, что и женщина, и мужчина обоюдно принимают это главное событие пьесы.

Гротеск в структуре театральности.

Если говорить о структуре театральности, то одной из составляющих является гротеск. Но рассматривая особенности его проявления у той же Петрушевской и Арбузова, окажется, что его проявления совершенно не походят друг на друга.

Гротеск у Арбузова если и укрупняет действительность, и намеренно провоцирует все происходящее с героями, то он все же не мрачный и депрессивный, как это во многом свойственно письму Петрушевской, а напротив, карнавальный, тоже провокационный и заряжающий на радость узнавания. Узнавания не только того, а что же там, впереди, чем все завершится и что с героями. А радости как полного отступления от деконструкции. Этот постмодернистский термин очень органично вписывается в палитру пьес Петрушевской, но никак не соотносится с поэтикой Арбузова.

Гротеск не только по своему определению укрупняет что-либо, он становится формообразующим самостоятельным атрибутом письма Арбузова. Он намеренно использует его, то вводя нас в заблуждение – встреча и ее ожидание в пьесе «Таня»; раскрытие судьбы и линии жизни героини Майи в «Победительнице», последней

пьесе драматурга, со всеми ее перипетиями и наслоениями; взаимодействие героев в «Моем бедном Марате». Часто в арбузовской поэтике именно гротеск становится определяющим символом всего происходящего, включая образы героев, раскрытие их через перипетии судьбы, через конфликт.

Заключение

И, если театральность – это укрупнение реальности, а гротеск содержит прежде всего преувеличение, то поэзия пьес Арбузова – это гротесковая театральность и провокация, и в том числе – преувеличенная реальность. Он так может накручивать действие в своем сюжете и событиях, оставаясь при этом вполне себе конструктивным реалистом, то такое нагромождение тянет уже на миф, сказку, на что-то такое, что отстоит от реальности не в монтаже времени и перипетий, а в виде сказочных, нереальных превращений. При этом уживаются два несопадающих вектора – реальность, помноженная на сказку, театральность, если она есть укрупненная реальность, а также сказочное разрешение конфликта и всегда при этом – преображение героев. Они никогда не остаются в пьесе теми же, какими «вошли» в нее, а либо что-то утрачивают, приобретают, или, напротив, собой, своим участием в процессе жизни пьесы изменяют ход событий. И тогда обыденная реальность приобретает новое свое воплощение, беря черты сказочности, едва ли не мифа, становясь сказочным воплощением действительности.

Пьесы Арбузова, несмотря на кажущуюся их непритязательность, имеют как бы два вектора развития, если увидеть в них не одно только четкое следование последовательным вещам, а расширив пространство заложенного в них, приподняв занавес, – преувеличенную, сказочную, мифологическую театральность.

Можно и снова, и еще раз возвратиться к театральности, пометив ее различие во времени у разных авторов, сходятся которые, однако, в едином векторе, где стиль и жанр, гротеск и ритм, помноженные на образ и – главное – снова Время – создают полноценную палитру этой театральности. И – напоследок о Родине. О ней замечательно написала в своем выдающемся труде искусствовед Т. С. Злотникова. Она не пишет напрямую о любви к Отечеству – ну, слишком прямолинейные ходы – не ее стиль. Утонченно и изящно, даже с нотой боли она говорит о начале показа «Чайки» и о том запахе,

который так смутил Аркадину в самом начале представления ее сына: «... кроме собственной чеховской аллюзии, был в этом запахе и еще один немаловажный намек – на знаменитый «дым Отечества», который приятен этим странным русским, в том числе ненадолго захватившей в Россию Раневской и навсегда пригвожденному к этой же России Лопухину» [Злотникова, 2017, с. 691]. Она словно продолжает мысль Н. Бердяева, который со свойственной ему антиномичностью, еще в 1918 году отметил, что «Новая Россия не будет цельной по своему духовному облику» [цит. по: Калитин, 2023, с. 186].

Почему о запахе, дыме Отечества? Разве здесь не присутствует штрих, привкус того самого театрального действия, тех причуд театральности, которые еще Чехов, до всех абсурдистов на свете, воплотил так деликатно и так особенно?

Библиографический список

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 5. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1956. 863 с.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-Пресс, 2004. 406 с.
3. Бодрийар Ж. Система вещей. Москва : Панглосс, 2022. 253 с.
4. Бродская Г. Ю. Алексеев – Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея: в 2 т. Т. 2. 1902 – 1950-е. Москва : АГРАФ, 2000. 590 с.
5. Деррида Жак. Позиции. Москва : Академический проект, 2007, 160 с.
6. Завадский Ю. А. Учителя и ученики. Москва : Искусство, 1975. 335 с.
7. Злотникова Т. С. Философия творческой личности : монография. Москва : Согласие, 2017. с. 918.
8. Калитин П. Неистовая типология двойственности. Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2023. 259 с.
9. Кант И. Критика чистого разума. Симферополь : Реноме, 2003, 457 с.
10. Костелянец Б. О. Чеховские катастрофы. // Чехов и театральное искусство. Ленинград. 1985. С. 65–96.
11. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу. Москва : Академический проект, 2013. 285 с.
12. Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 3 ч. Ч. 1. Москва : Искусство, 1968. 350 с.
13. Сартр Ж. П. Проблемы метода. Москва : Академический проект, 1974. с.221.
14. Советский энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1985. 1600 с.
15. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений. Т. 4. Москва : Искусство, 1957. 549 с.
16. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898 – 1917. Москва : Наука, 1973. 375 с.

17. Хайдеггер М. Понятие времени. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2021, 199 с.

18. Чехов А. П. Полное собрание сочинений Т. 18. Москва : Художественная литература, 1964. 782 с.

19. Эпштейн. Игра в жизни и в искусстве. // Современная драматургия, 1982. № 2. 254 с.

Reference list

1. Belinskij V. G. Polnoe sobranie sochinenij = Complete works. V 13 t. T. 5. Moskva : Izd-vo Akademii nauk SSSR, 863 s.

2. Bentli Je. Zhizn' dramy = Life of drama Moskva : Ajris-Press, 2004. 406 s.

3. Bodrijar Zh. Sistema veshhej = The system of things Moskva : Pangloss, 2022. 253 s.

4. Brodskaja G. Ju. Alekseev – Stanislavskij, Chehov i drugie. Vishnevosadskaja jepopeja = Alekseev – Stanislavsky, Chekhov and others. Vishnevosad epic. V 2 t. T. 2. 1902 – 1950-e. Moskva : AGRAF, 2000. 590 s.

5. Derrida Zh. Pozicii = Positions Moskva : Akademicheskij proekt, 2007, 160 s.

6. Zavadskij Ju. A. Uchitelja i ucheniki = Teachers and students. Moskva : Iskusstvo, 1975. 335 s.

7. Zlotnikova T. S. Filosofija tvorcheskoj lichnosti = Philosophy of creative personality : monografija. Moskva : Soglasie, 2017. s. 918.

8. Kalitin P. Neistovaja tipologija dvojstvennosti = A frenetic typology of duality. Moskva : Institut obshhegumanitarnyh issledovanij, 2023. 259 s.

9. Kant I. Kritika chistogo razuma = Critique of pure reason. Simferopol' : Renome, 2003, 457 s.

10. Kosteljanec B. O. Chehovskie katastrofy = Chekhov's disasters // Chehov i teatral'noe iskusstvo. Leningrad. 1985. S. 65–96.

11. Kristeva Ju. Semiotika. Issledovanija po semanalizu = Semiotics. Semanalysis studies. Moskva : Akademicheskij proekt, 283 s.

12. Mejerhol'd Vs. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy = Articles. Letters. Speeches. Conversations. V 3 ch. Ch. 1. Moskva : Iskusstvo, 1968. 350 s.

13. Sartr Zhan Pol' Problemy metoda = Method problems. Moskva : Akademicheskij proekt, 1974. s.221.

14. Sovetskij jenciklopedicheskij slovar' = Soviet Encyclopedic Dictionary. Moskva : «Sovetskaja jenciklopedija», 1985. 1600 s.

15. Stanislavskij K. S. Polnoe sobranie sochinenij = Complete works. T. 4. Moskva : Iskusstvo, 1957. 549 s.

16. Stroeve M. N. Rezhisserskie iskanija Stanislavskogo: 1898 – 1917 = Director searches of Stanislavsky: 1898–1917. Moskva : Nauka, 1973. 375 s.

17. Hajdegger M. Ponjatie vremeni = The notion of time. Sankt-Peterburg : Vladimir Dal', 2021, 199 s.

18. Chehov A. P. Polnoe sobranie sochinenij = Complete works. T.18. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1964. 782 s.

19. Jepshtejn. Igra v zhizni i v iskusstve = Playing in life and art // Sovremennaja dramaturgija. 1982, № 2, 254 s.

Статья поступила в редакцию 28.09.2023; одобрена после рецензирования 26.10.2023; принята к публикации 22.11.2023.

The article was submitted 28.09.2023; approved after reviewing 26.10.2023; accepted for publication 22.11.2023.