

**УДК 821.161.1–2''19''(09)**

## **РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ СЮЖЕТНОЙ МОДЕЛИ «ТЕАТР В ТЕАТРЕ» В ДРАМАТУРГИИ МАРИИ ВИРГИНСКОЙ**

***Ташкинова Т. Н.***

*Крымский агротехнологический университет, Симферополь  
E-mail: aspi-catu@mail.ru*

В статье изложены результаты исследования особенностей освоения М. Виргинской полифункциональной сюжетной модели «театр в театре», представленной в модифицированных разновидностях «сцена на сцене», «спектакль в спектакле», «пьеса в пьесе». Весьма характерны в этом смысле такие произведения как «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра». Сюжетная модель рассматриваемых произведений является цельной структурой, обладающей символическим значением, собственным художественным смыслом, проясняющим основную идею всего произведения. Обосновывается мысль о принципиальной зависимости механизмов смыслообразования рассматриваемых произведений от взаимоотношений драмы «внешней» (вымысла по отношению к внетекстовой реальности) и драмы «внутренней» (вымысла по отношению к условной реальности внешней драмы), от процессов «ассимиляции» / «эмансипации» вставных конструкций в основной текст.

В произведениях М. Виргинской сюжетная модель «театр в театре», кодируя многовековой культурный опыт человечества, становится контекстуально обусловленным механизмом продуцирования и трансляции множественных смыслов. Эта модель также является оригинальным способом выражения авторской точки зрения, позволяет за рамками текста увидеть широкий разноаспектный подтекст, перевести внимание читателя с массовых гражданско-политических интересов на индивидуальную жизнь человека, глубинные смыслы его бытия.

Дальнейшее изучение принципов и особенностей структурной организации пьес М. Виргинской с сюжетной моделью «театр в театре» позволит дополнительно расширить представления об основных тенденциях и закономерностях развития альтернативной драматургии 70–90-х годов XX столетия.

**Ключевые слова:** альтернативная драма, сюжетная модель, «театр в театре», механизмы смыслообразования, поэтика драмы.

Драматургический процесс 70–90-х годов XX столетия развивался в оппозиции к канонам соцреализма. Актуализируя проблемные вопросы, не характерные для драмы предыдущих десятилетий, экспериментируя в поиске способов отражения многообразия жизненных коллизий, драматурги осваивают нестандартные способы оформления целого в драматическом тексте. Принципиально новые репрезентативные возможности обнаруживает полифункциональная сюжетная модель «театр в театре». В альтернативной драме последней трети XX ст. она становится продуктивным способом интерпретации явлений действительности, указывает на усиление игрового компонента, наличие которого в драматургии того времени современные исследователи, в частности Е. Е. Бондарева, Л. А. Бондарь и др., объясняют не только спецификой драматического рода, но и рядом социально-исторических факторов. Так Л. Бондарь отмечает: «В момент разрушения социалистической системы, когда устоявшиеся общественные ориентиры подвергались ревизии, а новые общественно-аксиологические нормы не были

сформированы», именно через игру – своеобразную «арт-терапию кризиса общественного сознания» предпринималась попытка найти новые перспективы дальнейшего развития общества [1, с. 1].

Примечательно в этом смысле творчество крымского драматурга Марии Виргинской. Разрабатывая сюжетную модель «театр в театре», представленную в пьесах «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» в модифицированных разновидностях («спектакль в спектакле», «сцена на сцене», «пьеса в пьесе»), автор оформляет развернутую рефлексию мира и человека, усложняет сюжетостроение произведений, усиливает их художественную условность. Цель статьи – изложение результатов исследования особенностей художественного освоения модели «театр в театре» в пьесах «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» М. Виргинской.

Сюжетная модель пьес «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» – цельная структура, обладающая символическим значением, собственным художественным смыслом, проясняющим смысл всего произведения. Механизмы смыслообразования упомянутых произведений принципиально зависят от того, в каких отношениях пребывают друг с другом драма «внешняя» (вымысел по отношению к внетекстовой реальности) и драма «внутренняя» (вымысел по отношению к условной реальности внешней драмы) (терминология, предложенная В. Б. Чупасовым [7, 8]).

«Дорога» – произведение с четко выраженной дихотомической структурой. Вначале М. Виргинская воспроизводит неокольцованную внутреннюю драму с фиксированным началом и концом. За внутренней драмой следует внешняя, которая присоединяется к предыдущей по принципу простого примыкания. Символической границей между условностью первой и второй степени служат сценические кулисы, прямо указывающие на наличие в «Дороге» игрового кодирования. Кроме того, исполненный актерами спектакль становится объектом их комментариев.

Внутренняя драма начинает пьесу «Дорога» без афиш или каких-нибудь предупреждений и до определенного момента воспринимается как вполне самостоятельный текст, автор которого нацелен не на изображение или интерпретацию реальной действительности, причинно-следственное воссоздание ее фабульности, не на проживание персонажами мотивированных жизненных сюжетов, а на репрезентацию смыслов, значений, состояний. Следовательно – на выражение философского видения бриколера. Во внешней драме выясняется, что представление – результат творческой деятельности театрального режиссера Ивана Сергеевича (интеллектуального бриколера, размышляющего над вопросами общего развития культуры и цивилизации, проблемами добра и зла). Таким образом определяется вовлеченность «внутреннего» действия (как важной составляющей) в действие «внешнее», выясняется художественная цель режиссера, пользующегося для выражения собственного видения «окольным путем», целесообразность которого непонятна даже ближайшему окружению. Незаангажированный режиссер отстаивает свое право «*делать свое дело*», высказывать мысль «*о людях как таковых*», «*о добре и зле*», «*вечных темах*» [5, с. 26] наиболее подходящим для него способом. Это, по сути дела, поясняет причины необходимости искусственно сконструированного конфликта, своеобразного действия, в которое вовлечены нетрадиционные действующие лица и в котором отсутствуют четко выраженные причинно-следственные связи.

Поступки действующих лиц (обозначение в перечне не исполнителей спектакля, а его персонажей является частью авторского замысла) не укладываются в рамки рационального восприятия. Поведение героев с красноречивыми условными именами Федор, Иван, Марфа, Харитон, Матвей, Рафаил, являющихся в произведении скорее знаком, чем развитой и завершенной художественной идеей, не обусловлено физической или социальной необходимостью, этическими обязательствами и производит впечатление произвольной игры. Содержание и последовательность их действий напоминает разыгрывание ролевых амплуа, типов и способов социального поведения. В специфических пространственных плоскостях традиционной для каждого из них обстановки. Например, князь и воевода Федор в подземелье *«забавляется»* задержанной Марфой, *«как кошка мышью»* [5, с. 1]. А раненый атаман Иван сидит у костра в чаще леса, где появляются крестьяне с довольно странной, с учетом их жизненного положения, просьбой – не трогать удельного князя. В этом легко угадываются характерные «церемониальные» жесты, определенные социальные модели взаимодействия человека с окружающим миром.

В образе с инвертированным семантическим содержанием то ли Марфы, то ли Анны, способной к многократному «перевоплощению», происходит усложнение, умножение игрового кода. В тексте женщина получает разнокачественные определения: «колдунья», «ведьма», «возможная жена», «любовница», «парламентарий», «миссионер», «вождь повстанцев».

Неоднократно персонажи «снимают маски», обнажают противоречивые «парадоксы» и «лабиринты» души, множественные «внутренние правды», духовные метаморфозы. В результате значимыми становятся не личностные характеристики действующих лиц, а их движения, слова, мысли, в которых находят выражение обобщающие моменты исторического процесса и человеческого опыта, проявляются универсальные, не индивидуализированные эмоции.

Художественное осмысление опыта человеческой культуры в пьесах «Была ли жизнь?» [4] и «Светлое послезавтра» [6], созданных с привлечением сюжетной модели «театр в театре», имеет свои выразительные особенности. Рядом с индивидуальным пространством героев формируется пространство бытовое, социальное, игровое, «вечное», что способствует образованию широкого философского подтекста. В процессе художественного оформления многослойного конфликта выявляется объемность драматургического мышления автора, тяготение к проникновению в глубинную сущность мира и человеческого бытия, нестандартность восприятия актуальных социокультурных процессов последней трети XX столетия.

На оформление художественного целого в указанных произведениях влияют процессы «ассимиляции» / «эмансипации» (по определению В. Б. Чупасова [8, с. 28]) вставных конструкций в основной текст. Фрагменты комедий и литургическую драму португальского драматурга Да Силвы М. Виргинская помещает в сюжет пьесы «Была ли жизнь?», организованный по принципу коллажа; тексты мини-пьес Ерофея Кошкина в «Светлом послезавтра» вовлекаются в хроникальный сюжет с причинно-следственным способом связи событий.

Коллажная композиция пьесы «Была ли жизнь?» обуславливает равноценность всех составляющих ее сюжета. Каждый сценический эпизод, каким бы он ни был по своей содержательной неоднородности (создание Да Силвой пьес, дискуссии с Иезуитом, пребывание в тюрьме инквизиции, сны Леоноро, разговор Антониу с товарищем, общение служанки с женихом, сцены суда, аутодафе, реплики персонифицированного Голоса), вовлекается в ткань текста по принципу сочинительной связи. На тех же основаниях вводятся и фрагменты произведений Да Силвы, которые «растворены» в тексте основной драмы настолько, что выделить их можно лишь условно.

Меркурио и Сарاماго (персонажи Да Силвы), которые практически постоянно пребывают в одном пространстве с действующими лицами основного текста, получают возможность легкого проникновения в любую плоскость художественной реальности, осуществляют оценку деятельности Иезуита и Да Силвы. Оба героя периодически присутствуют при дискуссиях Антониу с Иезуитом, играют свои непосредственные роли на сцене театра Лиссабона, спасают ребенка от Ирода в литургической драме, лично поддерживают Да Силву во время повторного тюремного заключения, предсказывают ему вечную жизнь. Существенны два момента: переходы Меркурио и Сарاماго из одной плоскости в другую не требуют в тексте пьесы специальной мотивации; во время своего «пребывания» в литургической драме и тюрьме инквизиции они утрачивают свою комедийную специфику. Как следствие, формируется единый гомогенный текст, размываются границы между условностью первой и второй степени, разрушается черта между искусством и жизнью, своеобразно реализуется метафора «мир есть театр», актуализируются метафоры «жизнь – игра», «жизнь – спектакль», «жизнь – роль». Игрой становится поведение не выдуманных героев Да Силвы (искренних проявлений жизни тут значительно больше, чем игры), а Пауло, который стремится пожить за счет хозяев невесты, готовит с этой целью соответствующие сценарии, непосредственно участвует в их осуществлении; служанки Андреа, которая шантажирует Леоноре, принимает от нее дорогостоящую одежду для участия в масштабных «театрализованных представлениях» действительности. Реальность с судами трибунала, аутодафе преобразуется в карнавализованные спектакли. Таким образом, в пьесе «Была ли жизнь?» изменяется соотношение между реальностью и иллюзией. Игра, как и в пьесе «Дорога», дает больше возможностей для постижения жизненных истин, чем реальная действительность.

Благодаря коллажному сочетанию равноправных фрагментов, которое не регламентируется количеством, характером и происхождением, возникает открытый и неограниченный приток в художественный текст ресурсов обнаружения смыслов, накладываемых один на другой, происходит их тотальная диффузия, сложное взаимодействие. В организованной подобным образом нелинейной структуре пьесы внутренняя драма «поглощается» внешней, «ассимилируется» с ней. Другую функциональную нагрузку имеют мини-пьесы Кошкина в пьесе «Светлое послезавтра», на вторичность которых в тексте указывает фиксация в сюжете моментов зарождения замысла драматурга и процесса его воплощения. Этот своеобразный эстетический конгломерат не только обогащает основной текст, но и

способствует созданию диалога «вечных» и преходящих смыслов (соответствующее оформление получает и конфликт произведения). Основное действие произведения принципиально не зависит от этих вставок, но именно они становятся специфическими драматическими узлами, делающими «вечные» значения более выразительными, а пьесу – художественной.

В пьесах-вставках обозначены основные мотивы внешней драмы, лишь с той поправкой, что события происходят в условной действительности разных исторических эпох с не менее абстрактными персонажами: опальным Хромым Художником и коварным Вождем, формирующим мнение первобытной общины; язычницей Феодорой и христианином Ипполитом, требующим абсолютного подчинения еще не проверенной идее; свободным и гордым казаком и семьей зависимого от своего хозяина, рабски покорного ему крестьянина, способного пожертвовать даже добродетелью любимой дочери; немолодого, рассудительного офицера-белогвардейца, воспитанного на культурных, гуманистических ценностях, и ослепленного варварской идеей еще совсем юного, неопытного комиссара; богов Олимпа и осужденного ими Прометея, на этот раз осознанно отказывающегося давать людям огонь. При этом каждая из пьес Кошкина не только в символично-метафорических параметрах отражает отдельный фрагмент содержания социального спектакля конца прошлого века, но и позволяет установить общие для любых эпох закономерности в отношениях человека и общества, не изменяемые в ходе развития цивилизации, дать ценностную, этическую оценку современному миру. Художественный код внешней драмы переводится символическим языком, в результате чего происходит усложнение семантики, удвоение значений. Дополнительный уровень обобщения смыслов, закономерностей человеческого бытия формируется по принципу установления ассоциативных связей.

В пьесах М. Виргинской сюжетная модель «театр в театре», кодируя многовековой культурный опыт человечества, становится выразительным контекстуально обусловленным механизмом продуцирования множественных смыслов. Это оригинальный способ выражения авторской точки зрения, который позволяет за рамками текста увидеть широкий разноаспектный подтекст, перевести внимание читателя с массовых гражданско-политических интересов на индивидуальную жизнь человека, глубинные смыслы его бытия.

Дальнейшее изучение принципов и особенностей структурной организации пьес М. Виргинской с сюжетной моделью «театр в театре» в своей основе позволит дополнительно расширить представления об основных тенденциях и закономерностях развития альтернативной драматургии 70–90-х годов XX ст.

#### **Список литературы**

1. Бондар Л. О. Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодування п'єс Ярослава Верещака [Електронний ресурс] / Л. О. Бондар. – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvmdu/Fil/2012\\_9/5.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2012_9/5.htm)
2. Бондарева О. Є. Драматизм міфу і міфологізм драми / О. Є. Бондарева. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
3. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Є. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 510 с.

4. Виргинская М. В. Была ли жизнь? : [пьесы] / Мария Виргинская. – Севастополь : Информационно-коммерческая компания «АЙЯ», 2010. – 325 с.
5. Виргинская М. В. Дорога : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 29 с. – (Первоисточник, рукопись).
6. Виргинская М. В. Светлое послезавтра : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 108 с. – (Первоисточник, рукопись).
7. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы» [Электронный ресурс] / В. Б. Чупасов. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/stsena-na-stsene-problemy-poetiki-i-tipologii>
8. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях / В. Б. Чупасов // Драма и театр : сб. научн. трудов. – Тверь : ТГУ, 2001. – Вып. II. – С. 24–37.

**Ташкінова Т. М. Репрезентативні можливості сюжетної моделі «театр в театрі» в драматургії Марії Віргінської / Т. М. Ташкінова // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Частина 2. – С. 31–36.**

У статті викладаються результати дослідження особливостей художнього освоєння М. Віргінською поліфункціональної сюжетної схеми «театр у театрі», представлені у вигляді модифікованих різновидів «сцена на сцені», «п'єса у п'єсі», «спектакль у спектаклі» – у творах «Дорога», «Чи було життя?», «Світле післязавтра». Сюжетна модель розглянутих творів кожного разу опрацьовується драматургом по-різному, є цілісною структурою, яка має символічне значення, власний художній сенс, що прояснює ідею всієї п'єси, а також обґрунтовує думку про принципову залежність механізмів смислотворення від взаємовідносин драми «зовнішньої» (вимислу стосовно позатекстової реальності) і драми «внутрішньої» (вимислу вміщеної в умовну реальність зовнішньої драми), від процесів «асиміляції» / «емансипації» вставних конструкцій до основного тексту.

У творах М. Віргінської сюжетна модель «театр у театрі», кодуючи культурний досвід багатьох століть, стає виразним контекстуально обумовленим механізмом продукування й трансляції множинних сенсів, оригінальним способом вираження авторської точки зору, дозволяє за текстом побачити широкий різноаспектний підтекст.

**Ключові слова:** альтернативна драма, сюжетна модель, «театр у театрі», механізми смислотворення.

**Tashkinova T. N. Representative possibilities of the plot model “a theater inside a theater” in dramatic art by Maria Virginskaya / T. N. Tashkinova // Scientific notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 31–36.**

The article exposes research results of features of development by Maria Virginskaya of multifunctional plot model “a theater inside a theater”, represented in the modified versions “a stage on a stage”, “a performance in a performance”, “a play in a play”. Such works, as “The Road”, “Was There a Life?”, “The Day After Tomorrow in Light Shades”, are very peculiar in this respect. The plot model of the considered works is the integral structure, which has its own symbolic value, its own artistic value, clarifying the basic idea of the whole work. The idea on principal interdependence of mechanisms of meaning formation of the considered works on relations between “external” drama (fiction in relation to an extratext reality) and “internal” drama (fiction in relation to a conditional reality of the external drama), on processes of “assimilation” / “emancipation” - constructions, inserted into the main body of the text, is grounded.

In works by M. Virginskaya the plot model “a theatre inside a theatre”, encoding the centuries-old cultural experience of humanity, becomes a contextually motivated mechanism of producing and transmission of plural meanings. This model is also the original way of expression of the author's point of view, which allows to see the wide context of different aspects behind frameworks of the main body of the text, to shift the reader's attention from mass civil and political interests to individual life of a man, to deeper meaning of his existence.

Further study of the principles and features of the structural organization of the plays by M. Virginskaya with narrative model “a theater inside a theater” will further expand the understanding of the key trends and patterns of development of alternative drama arts of 70-90-ies of XX century.

**Keywords:** alternative drama, plot model, “a theater inside a theater”, mechanisms of meaning formation.