

А. В. Макаров

**МЕТАТЕАТР ПОД ЗНАКОМ ЧЕХОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС В. ЛЕВАНОВА, О. БОГАЕВА, А. МАРДАНИЯ)**

Метатеатральными пьесами со времен Л. Абела (1963) называют драматические произведения, имеющие предметом изображения самое себя. Автор рассматривает причины регулярного обращения современной метатеатральной драматургии к фигуре и текстам А.П. Чехова и рассуждает об изменениях, вносимых метатеатральными элементами в стандартную театральную коммуникацию «Автор-Актер-Зритель».

Since Lionel Abel (1963), metatheatrical plays are understood as a piece of drama, whose object is the play itself. The author considers the reasons behind the frequent references to the personality and works of A.P. Chekhov found in modern metatheatrical drama and analyses the changes to the standard "author-actor-audience" theatrical communication brought about by metatheatrical elements.

Ключевые слова: метатеатр, театральная коммуникация, драматический конфликт, диктатура.

Key words: metatheatre, theatrical communication, dramatic conflict, dictatorship.



Постепенное введение в научный обиход театроведения терминов с префиксом *мета* обусловлено повышением исследовательского интереса к проблемам театрального, которые решаются средствами самого театра. Исследователи, в свою очередь, обращают внимание на данные процессы в связи с тем, что подобные металеписы в XX и наступившем XXI в. становятся всё более частотными. Комментируя повышенный интерес к различным проявлениям театральной саморефлексии, Н. И. Прозорова пишет, что «любой театр <...> демонстрирует неискоренимую двойственность искусства предельно заостренно и наглядно, что делает его по сути "искусством об искусстве"» [9, с. 29]. Вместе с тем на данный момент, и мы должны это признать, формирование научной парадигмы о метатеатре (метадраме, метатеатральности...) только начинается, и устоявшихся «незыблемых» концепций или полновесных теорий сегодняшнее научное знание, пожалуй, предложить не может. Следовательно, для того чтобы в дальнейшем вести адекватный разговор о метатеатре, нам необходимо сформулировать рабочее определение этого явления.

Попытки выхода театра за пределы поля конвенциональности (в том числе пространственные) предпринимались в начале XX в. и отразились во множестве философских, литературных и исполнительских концепций (в России таковыми стали, например, «театр одной воли» Ф. Сологуба, «театр для себя» Н. Евреинова, «условный театр» Л. Андреева и другие, за рубежом — «театр жестокости» А. Арто, «эпический театр» Б. Брехта, «интимный театр» У. Б. Йейтса). Практически не поддается исчислению количество режиссерских попыток разрушения так называемой четвертой стены. Свою лепту в этот процесс внесли такие мэтры режиссуры, как Р. Шехнер, Е. Гротовски, В. Мейерхольд, Э. Пискач, П. Брук и др.

Аккумулируя опыт театральных и научных деятелей предшествующих эпох, мы считаем, что разговор о метатеатре должен иметь место в том случае, когда социальные феномены в максимально общем смысле слова, осознанные и показанные на уровне интеракции персонажей или структуры драматического текста (спектакля, перформанса, другого театрализованного представления), проникают в драматургический (текст пьесы).

В нашем понимании метатеатральными следует называть такие драматургические тексты, в основе которых лежит игровая по своей природе ситуация удвоения театральной реальности, то есть фикция второго (или более) порядка. Метатеатр ауторефлексивен, но под префиксом *ауто* следует понимать не только, собственно, театр как социальный институт, облеченный признаками конвенционального пространства (если пользоваться аппаратом, скажем, функциональной грамматики, то это «ядро» поля метатеатральности), но также и элементы театрализации обыденного (периферия), становящиеся предметом изображения в произведении.

Для рассмотрения нами были отобраны три пьесы, предмет изображения которых сам театр — и это, по сути, единственное, что может объединять выбранные тексты. Даже по времени создания самую «стар-



шую» пьесу «Смерть Фирса» В. Леванова (1997) от самого «молодого» «Ада Станиславского» О. Богаева (2010)¹ отделяют 14 лет — срок для исследования современной драмы достаточно существенный.

Невзирая на то что перечисленные драматургические тексты относятся к разным жанрам, школам, абсолютно несходны по стилистике, они всё же иллюстрируют одну любопытную тенденцию в современной драме: участвовавшее обращение к театру и театральному и одновременно переосмысление литературными средствами наследия Чехова, который представляется едва ли не символом театра как такового.

Названные драматургические тексты Богаева и Леванова, а также пьеса «Антракт» А. Мардания (2006) принадлежат к «ядру» метатеатральности, где удвоение театральной реальности, что называется, налицо. Действие каждой из пьес происходит в театре (на сцене и/или за кулисами), персонажи пьесы — театральные деятели (актеры, режиссеры, директора театров и т.д.), проблематика этих драматургических текстов может быть определена как анализ отношений различных театральных элементов.

Одним из дополнительных связующих элементов для перечисленных пьес выступает фигура Антона Павловича Чехова и его драматургия: в «Антракте» режиссер Петр Никитич ставит «Трех сестер», при этом героинь — актрис репертуарного провинциального театра — зовут так же, как и персонажей чеховской пьесы: Ирина, Маша и Ольга; есть и Наталья — жена Режиссера в «Антракте», и актриса, играющая жену Прозорова в «Трех сестрах». «Ад Станиславского» легко трансформируется в «Сад Станиславского»: Константин Сергеевич, первый постановщик «Вишневого сада» и Антон Павлович интроспектированы в текст пьесы в виде персонажей, наблюдающих за мучениями очередного, уже безымянного Режиссера №13, который пытается дать новую трактовку «Вишневого сада». «Смерть Фирса», обозначенная в подзаголовке как «монопеса», посвящена проблеме поиска внутренней идентичности Актера, играющего чеховского персонажа и неоднократно цитирующего (вспоминающего) по ходу пьесы и другие свои чеховские роли (Войницкого, Треплева, Иванова).

Примечательно, что во всех этих пьесах (и не только в этих — мы можем припомнить еще «Чайку» Б. Акунина, «Русское варенье» Л. Улицкой, «Путешествие Чичикова по чеховским местам» И. Мухаметовой) Чехов становится поводом начать разговор о театре театральными средствами, символом театральной реальности как таковой. О том, что Чехов для современного театра как культурного института является более своевременным «агентом», чем любой другой драматург, говорится давно и написано много. Драматурги и режиссеры от А. Володина до О. Табакова ссылались на Чехова как на автора необыкновенно современного, задавая вопрос: «Что заставляет из раза в раз обращаться к теме Чехова?» [11]. Один из ведущих драматургов 1950-х гг. А. М. Володин в «Записках нетрезвого человека» (статья 1991 г.) писал о несостоятельном требовании бесконфликтности со стороны министер-

¹ Первоначально, выйдя в журнале «Урал» в 2010 г., пьеса имела название «Вишневый ад Станиславского», однако позднее Богаев прилагательное изъял. В статье цитируется текст, размещенный на авторском сайте [2].



ства культуры для социалистической драматургии. В пример «пятидесятникам» ставился именно Чехов, однако: «у него герои пили чай и незаметно погибали, а у нас герои пили чай и незаметно процветали» [3, с. 431]. Руководитель «Табакерки» О. Табаков в недавнем интервью так прокомментировал очередную чеховскую постановку своего театра: «Мы прибегаем к Чехову, потому что он с большим опережением диагностировал человека, он писал с опережением лет на 200» [5]. И подобных высказываний за последние 50–60 лет от видных театральных деятелей можно привести несколько сотен.

Фигура Чехова в отечественных пьесах последних лет стала настоящей эмблемой Театра, театральным эталоном таким, каким он должен быть, к чему в идеале должен стремиться. Нет более ни одного автора не только из русской, но даже из мировой литературы, который в драматургии обсуждался бы столь обширно и регулярно. Даже абсурдист С. Беккет, к которому в России традиционно приковано внимание «прогрессивной общественности», соперничать в этом с Чеховым не в состоянии. Относительно популярности у театральных деятелей Беккета и его коллег по цеху (Ионеско, Олби, Пинтер) «Актёр-корифей» Чохманда из пьесы Богаева саркастически замечает, что «есть режиссеры-всезнайки, я их называю “интеллект в грязных носках”, такие всегда говорят о новых течениях, а на деле, кроме Беккета ни черта не читали!» [2].

С одной стороны, Чехов — признанный классик, беспроектный коммерческий вариант: на постановки этого автора будет ходить любая публика (от школьников до ценителей авангарда) при любых условиях. С другой — это автор, подвергающийся постоянной концептуализации, которой не предвидится конца. Режиссеры, ставящие Чехова у перечисленных в заглавии авторов, также воплощают индивидуальные творческие прочтения.

К. С. Гнобель у Богаева заставляет читать текст Чехова своих актеров задом наперед. Фарсовость «Ада Станиславского» трансформирует название в «Вишневы зад», а репетиционный процесс в ритуал каннибализма, возвращающий дословное понимание концепции «революции» — как перемещение плоти режиссера (и его замысла) в чрево актера. Свой тонкий замысел Режиссер объявляет «квази-дешифризацией», и только она способна помочь Чехову, являющемуся «вроде великим писателем, но так и не понятому никем» [2].

В пьесе Леванова Голос режиссера объявляет играющему Фирса актеру, что на самом деле главный герой пьесы «Вишневый сад» — именно слуга Раневских:

...но, понимаешь, родной, если в пьесе человек на сцене умирает!!! <...> То! По всем законам театра со времен, присной памяти, Эхила и кончая покойным, царствие ему небесное — Беккетом, эта пьеса — про него!! <...> Про того человека, который вот тут, на сцене, сейчас кони двинул! Про вновь представившегося, про Фирса! [6, с. 72].



Режиссер-новатор Павел из «Антракта» говорит о «Чайке»:

Петя, над страной стаи летают! Птичий грипп какой-то... У одного Аркадина — наркоманка. У другого Треплев в балетных панталонах. Тригорин голубой — аж синий... <...> Пора за постановку почетный знак давать — серебряную птичку. За «Вишневый сад» — вишенку [7, с. 216].

Впрочем, «объявлять мораторий на постановку Чехова» [10] стало уже традицией в среде театральных критиков. К. Серебрянников, один из наиболее востребованных театральных деятелей эпохи, утверждает, что никогда не будет ставить «Чайку», что вообще «надо экземпляры пьес запломбировать и сдать куда-нибудь, заложить. Знаете, как раньше в ниши замуровывали капсулы с посланием комсомольцам 2017 года. Так вот надо Чехова завернуть, закупорить и туда заложить среди камней» [4].

Современный театр в пьесах, в которых он сам становится предметом изображения, не может справиться с Чеховым ни как с драматургом, ни как с мифологемой навечно непонятого автора. Актеры не могут играть Чехова без того, чтобы чеховские характеры не подменяли собой их собственные: Маша и Ольга из «Антракта», влюбленные в скандально успешного режиссера Павла, давно собирались за ним «в Москву», но так и не уехали; тональность диалогов Павла, Маши и Ольги отчетливо напоминает диалоги Заречной то с Треплевым (о любви), то с Тригоринным (об авторском успехе). В «Смерти Фирса» актер смешивает реплики чеховских героев с собственными, создавая по структуре контрапунктную речь, но вместе с тем монолог, который способен вербализовать не только слова актера о постановке, но и финальный монолог Фирса:

Меня забыли? <...> Надоели. Видеть никого не могу... Ой, Господи!.. (Ложится, стонет.) Так и сдохнуть в самом деле недолго. Господи! Как мне всё надоело! ВСЁ, Господи! Слышишь меня?! <...> А? Все вышли? «Все в сад?» В вишневый. <...> Подохну тут! [6, с. 74].

Отношения Актера и Роли в современном театре опосредованы Режиссером и его концепцией, его видением персонажа, которое является определяющим: «временщик-режиссер хочет, чтобы актер подражал движениям его тела <...> чтобы все имитировали то единственное тело, которого на сцене как раз и нет» [8, с. 14]. Невероятная востребованность Чехова приводит к тому, что режиссерам все сложнее подбирать ключи, которыми драматурга еще не пытались открыть, что, в свою очередь, создает прецедент борьбы автора и драматурга. Р. Хорнби, описывая сложные взаимодействия текста пьесы и спектакля, приходит к выводу, что текст по отношению к спектаклю обладает контролирующей функцией. При отсутствии (негации) текста режиссеры впадают в излишний концептуализм, однако «проблемы большинства концептуальных постановок заключаются в том, что они недостаточно концептуальны <...> и воплощают подход к режиссуре, который под-



час противоестественен самой природе театрального» [12, р. 98]². Жертвами борьбы идей становятся актеры, которые иногда открыто восстают против режиссерской тирании.

В фарсе Олега Богаева «Ад Станиславского» мы видим настоящий бунт. Актеры пишут «открытое письмо сорока», в котором обвиняют режиссера Гнобеля в тирании и установлении тоталитарного режима:

К. С. Гнобель, полностью соответствуя своей фамилии, распространил в театре невыносимую атмосферу. По этой причине коллектив театра выражает ему глубочайшее недоверие [2].

Далее, как мы уже писали, режиссера пытаются съесть (натуральным образом), как и 12 его предшественников, работать с которыми актерам так же надоедало на определенном этапе.

Когда в современной драме речь идет о театре на уровне предмета изображения, драматурги так или иначе описывают ситуацию диктатуры — Чехова (или другого «властителя дум») над современным театром и современным же режиссером; диктатуры режиссера над актерами; внешних обстоятельств над театром как социальным (или даже экономическим) институтом или же актера над ролью. Деятельность «агентов театра» фактически сводится к попыткам преодоления диктатуры через прямое столкновение или уход от противостояния (резиньяцию, бегство, самоубийство, смерть...). Таким образом, один из конституирующих элементов драматического текста — конфликт — оказывается не снятым, но как бы переводится в подтекст изображаемого. Конфликт, базирующийся на неравенстве и иерархических отношениях, свойственен театру как культурному феномену на всех его уровнях при любых взаимоотношениях любых участников действия. При этом внешняя острота, напряженность конфликта действительно сглаживаются. В финале «Антракта» декларируют опять-таки чеховское «Надо жить» [7, с. 255], в театре вместо убитого Гнобеля появляется новый режиссер, а престарелый актер, вновь становящийся Фирсом в финале левановской монопесни, произносит свое знаменитое и столько раз повторенное на разных языках: «Уехали... Про меня забыли» [6, с. 79]. Катастрофические, казалось бы, события, разрушающие жизнь героев, не имеют осязаемых следствий и не представляются таковыми для зрителя, это пьесы с «пониженной катарсичностью» (как и чеховские), из которых, тем не менее ни конфликт, ни его разрешение никуда не исчезают.

Обращение именно к Чехову через структуру метатеатра, во-первых, реанимирует свободные дискуссии о театре, которые так активно велись в период первых постановок чеховских пьес, а во-вторых, демонстрирует скрытые повсеместно глобально неустранимые противоречия, заложенные самой иерархической (следовательно, тоталитарной) театральной системой, которая, как давно известно, настолько напоминает жизнь, что говорить об этом в XX в. стало «непререкаемой научной банальностью» [1, с. 22].

² Перевод наш. — А.М.



Список литературы

1. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб., 2008.
2. Бogaев О. Ад Станиславского. URL: http://www.bogaev.narod.ru/doc/ad_stanislavskogo.htm (дата обращения: 11.12.2012).
3. Володин А.М. Записки нетрезвого человека // Володин А.М. Пьесы. Сценарии. Рассказы. Записки. Стихи. М., 1999. С. 404–499.
4. Должанский Р. «Надо достать Доронину из колумбария» (Откровения режиссера Серебренникова перед премьерой) // Коммерсантъ. 2002. №59. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/317256> (дата обращения: 11.12.2012).
5. Курова Н. Спектакль «Брак 2.0» по произведениям Чехова покажут в «Табакерке». URL: http://www.tabakov.ru/press/2012/april/spektakl_brak_2_0/ (дата обращения: 11.12.2012).
6. Леванов В. Смерть Фирса // Современная драматургия. 1998. №3. С. 71–80.
7. Мардань А. Антракт // Лучшие пьесы 2007 года. М., 2008. С. 198–255.
8. Новарина В. Послание актерам // Антология современной французской драматургии. М., 2011. С. 7–24.
9. Прозорова Н.И. Философия театра. СПб., 2012.
10. Смольяков А. Майский Чехов // МХАТ им. А.П. Чехова : [сайт]. URL: <http://www.mxat.ru/performance/main-stage/cherryorchard/3549/> (дата обращения: 11.12.2012).
11. Хорошко А. Международная конференция – круглый стол «А.П. Чехов и современный театр» // Ялтинский театр имени А.П. Чехова : [сайт]. URL: http://theatrealta.com/main/project/project_chekhov/1290270528/ (дата обращения: 11.12.2012).
12. Hornby R. Script into Performance: A Structuralist Approach. N. Y., 1995.

Об авторе

Антон Владимирович Макаров – асп., Новосибирский государственный технический университет.

E-mail: a.makarov@exlinguo.com

About the author

Anton Makarov, PhD student, Novosibirsk State Technical University.

E-mail: a.makarov@exlinguo.com