

РЕЖИССЕРСКИЕ ИГРЫ СОЦИАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В СВЕТЕ МАКЕДОНСКОЙ ДРАМЫ

Наташа Аврамовская

Институт македонской литературы, Македония

The consideration here is focused on the issue of the self-thematization of the director's theater into the self-referent model of play: «drama into drama» («play into play», «theater in theater»). In Kole Chasule's and Jordan Plevnesh's plays the auto-referent drama model put the light on the problem of the relationship between the reality and fiction into the inscenations of the totalitarianism – as director's plays.

Наше общество является не обществом театрального представления, а обществом наблюдений; ... Мы гораздо меньше греки, чем это кажется. Мы не сидим в театральных рядах и не находимся на сцене, а пребываем в паноптикуме, пронизанные действиями мощной силы, которой сами подчиняемся, являясь ее частью.

М. Фуко

В настоящем исследовании рассматривается проблема автотематизации режиссерского театра в автореференциальной модели «драма в драме» («игра в игре», «театр в театре»). Автореференциальная драматическая модель пьес Коле Чашуле и Йордана Плевнеша¹ основана на проблеме соотношения реальности и фикции в режиссерских играх и инсценировках, разыгрываемых тоталитаризмом.

Автореференциальность драмы определяется как удвоение всех конститутивных аспектов *драматического текста*. Согласно де Маринису, автореференциальность есть «когерентная и законченная целостность, которая путем включения разнообразных выразительных единиц, отсылающих к гетерогенным кодам, осуществляет коммуникативные стратегии, обусловленные контекстом *порождения и восприятия*» (де Маринис 1993: 50). Следовательно, вслед за такого рода явлением, как удвоение «игра в игре», становится значимым удвоение процесса порождения и восприятия текста. Автореференциальными драматическими текстами считаются те, в которых позиция *зрителя* показана как основополагающая для «игры в игре». Вставная игра проявляется в процессе дифференцирования от основной, в пределах которой она существует.

Прагматические контексты коммуникации

Двойственность драмы как *текста* и как *речи*, т.е. произведения для прочтения и театральной постановки (Inkret 1987: 39-50), могла бы стать предметом теории драмы и театроведения. Данное прочтение вписывается в рамки теории драмы, но при обращении к драматическим текстам современных македонских авторов я исхожу из утверждения, что сценическая визуализация имманентна как для процесса порождения, так и для процесса восприятия драматического текста.

Для решения проблемы диалога, т.е. проблемы драматической / театральной коммуникации, особо важными являются наблюдения Д. Сувина (Suvin 1988: 120-131).

© Н. Аврамовская, 2006

¹ *Чашуле Коле* (род. в 1921 г., г. Прилеп, Македония) – прозаик, драматург публицист. Известен своими сборниками рассказов, повестями, романами, пьесами «Вејка на ветрот» (1957), «Бразда» (1958), «Црнила» (1960), «Градскиот саат» (1965), «Вител» (1966), «Партитура за еден Мирон» (1967), «Дивертисман за еден Стрез» (1967–1990), «Маркучот во четири гласа» (1995), «Простум» (1970), «Премреже 1-2» (1977), «Вомјази» (1981) и др. *Плевнеш Йордан* (род. в 1953 г., с. Слоештица, обл. Демир Хисара, Македония) – поэт, драматург. Известен как автор книг «Теорија на отровот» (поэзия, 1980), «Еригон» (драма, 1982), «Македонише цуштенде» и «Југословенска антигеаза» (драмы, 1987), «Р» (драма, 1987), «Бесовскиот Дионис» (монография, 1989) и др. (*прим. переводчика*).

Диалогизм Бахтина Сувин рассматривает как в свете *диалога*, происходящего на сцене, так и с позиции его восприятия зрительным залом, и в целом в перспективе жанрового договора по восприятию драматического / театрального текста: «Смотри, но не прикасайся!». При искусственном разделении тактильного и визуального пространств и возбуждении фантазии зритель становится «субъектом вне мира». Театральный зритель концентрирует внимание на нарочито вымышленном действии и обретает выдуманный мир. Прочтение произведений македонских драматургов в свете концепции автотематизации предполагает существование такого возможного мира, который появляется в интерактивном универсуме театрального представления, в тематизированном воздействии реальности и фикции: субъект речи, участники коммуникации и перспективы коммуникации. Однако, говоря о коммуникативных перспективах, понятии, которое в настоящее время существует только в форме *pluralia tantum*, следует напомнить, что именно *панперспективность* наряду с диалогом является вторым аспектом интертекстуальности (как и предложенная модель автореференциальности «драма в драме»). И отсюда второе дополнение, которое категория интертекстуальности реализует в автореференциальной модели драмы, – помимо «процессирования» диалога рассматриваются последствия панперспективности с позиций театральных и реальных, прежде всего, режиссерских «игр с телом» (актером) («дилатированным² телом» по Э. Барбе).

М. Лукманн (Luhman 1984) в теории социальных систем пытается ответить на вопрос, как они конституируются в мире. Говоря о «драме в драме», следует определить критерии, согласно которым происходит удвоение двух *онтологически различающихся планов драмы* (диегезисно-мимесисного³ универсума). Вовлечение социального контекста (контекста мира) в игру дублирования – игра в «игру в игре» – ставит вопрос о соотношении реальности и фикции. Взаимодействие реальности и фикции является имманентной проблемой и самой «драмы в драме». В драме различают уровень *реальности* и уровень *фикции*. «Драма в драме», согласно теории *автопоэзиса*, интериоризирует свое внешнее отношение с миром, делает его интрасистемным. Каждая новая позиция наблюдения (в которую одинаково включается и теоретический подход, и каждый зритель встроенной драмы, публика с первого, второго, третьего и т.д. рядов) лишь дальше дифференцирует проблему – но опять-таки в пределах системы (Schwanitz 1990).

Наконец, следует напомнить жанровый договор театра, точнее, **режиссерского театра**, согласно которому ограничение активности зрителя местом в зале, сфокусированность его взгляда обратно пропорциональны увеличению силы воображения в ходе восприятия демонстрируемой реальности. Это явление Сувин называет процессом обретения возможного мира, «абнормальной нормальности» из антропологического семейства утопий, которую характеризуют условное время и пространство.

² «Дилатированное тело» (от лат. dilatation «расширение») – термин театроведения, принадлежит итальянскому театральному режиссеру и теоретику Эугенио Барба (р. 1936), основоположнику Международной школы театральной антропологии. Означает «удвоение» тела / лица актера, примеривающего на себя образ драматического персонажа.

³ Мимесис (от греч. mimesis «подражание») – эстетическая категория, определяющая отношения между произведением и внешним миром. Мимесис различает искусства, дополняющие природу новыми формами, и миметические искусства (скульптура, поэзия и частично муз.), которые подражают природе, но не копируют ее; подражание действительности в искусстве. Диегезис (от греч. diegezis, *первонач.* часть юридического выступления, в которой излагаются факты) – понятие, противоположное мимесису, заключается в описывании, копировании действительности, создании новой реальности. Драматическое произведение – диегезисно-мимесисный универсум, включающий в себя элементы имитации действительности (игра актеров) и повествования, хотя и отсутствует рассказчик.

Драматическое / театральное создание таких возможных миров, очевидно, становится целью македонской послевоенной драмы, когда македонские драматурги начинают описывать ощущения, свое видение, постижение мира. Начинают экспериментировать с границами, возведенными между реальностью и фикцией. И реальность, и фикцию они вовлекают в драматический универсум и пересматривают их соотношение / проницаемость. Автореференциальный драматический текст всегда основан на оппозиции театр-мир, то есть на роли театра в мире. Однако в драмах К. Чашуле и Й. Плевнеша тема отношений театра и мира приобретает политическую окраску.

Драматика симулякра в пьесах Чашуле

Драматический конфликт в пьесах К. Чашуле заключается в том, что его герой «распят» в пространстве между реальностью и фикцией (симуляцией реальности). Реальность в пьесах Чашуле полностью растворяется под наплывом ее фикционализации в серии срежиссированных сценариев. При этом не важно, идет ли речь об осмыслении темы отхожего промысла⁴ («Вејка на ветрот», «Роднокрајци»), тоталитаризма («Вител», «Партитура за еден Мирон», «Дивертисман за еден Стрез»), национальной истории («Црнила», «Суд»). Драматическое действие всегда базируется на столкновении и неразличимости уровней реальности и ее смонтированного, срежиссированного фальсификата (симуляции). В сущности, Чашуле в своих пьесах показывает скрытую, оборотную, закулисную режиссерскую инсценировку драматических ситуаций. В его драматическом восприятии мир делится на сценаристов-манипуляторов и марионеток. С этой позиции пьесы Чашуле показывают **драму экзистенции** как драму абсолютной потерянности человека в реальности, не отличающейся от своих многочисленных симулякров, созданных тоталитаризмом («Партитура за еден Мирон», «Дивертисман за еден Стрез»), политическим терроризмом («Црнила») или диалогом людей в современном обществе («Вејка на ветрот»).

Пьесу Чашуле «Вејка на ветрот» (1957–1967) часто называют психологической драмой, каковой она, без сомнения, является. Однако я рассматриваю ее как драму истории развития «психического Я». Направленные друг к другу фигуры супругов (Магды и Велко), между которыми разыгрывается семейный конфликт, похожий на игру в замкнутом пространстве кукольного дома, символизируют гибель взаимопонимания в интимной сфере. Апартаменты супругов, похожие на тюремную камеру, вызывающую приступ клаустрофобии, в то же время обладают всеми чертами *музея-паноптикума* (Магда со всех сторон открыта взглядам зрителей). Именно здесь *игра с перспективами* дает возможность для инсценировки коммуникаций как симулякров реальной общественной коммуникации. Игра с перспективами в пьесе повторяется многократно, их трансформация обусловлена изменением прагматических контекстов понимания, сюда может быть вовлечен как *реципиент из внутреннего*, так и *реципиент из внешнего* коммуникативного составов (из зрительного зала) (Pfister 1998: 58, 77-79). Другим важным моментом является разоблачение механизмов симуляции реальности, метафорично представленных в виде магнитофонных лент, на которых «монтируется» реальность. Автореференциальность драматического текста, или «игра в игре», показана в виде постоянной манипуляции, то есть инсценировки сущностей реального мира, в которой человек является либо объектом для манипуляций в чужой постановке, либо

⁴ Тема «отхожего промысла, заработков на чужбине» (мак. *печалба*) является одной из самых актуальных для македонской литературы.

субъектом инсценировки. Кризис психического Я, стоящего перед выбором одного из двух возможных вариантов, представлен в смерти Магды.

В этой пьесе К. Чашуле использует традиционный «сельский» мотив отхожего промысла в современной культурной, урбанистической парадигме, в обстановке городского лабиринта Америки 1960-х гг. Интертекстуально узнаваемая тема «оторванности» отходников дает возможность автору показать отсутствие почвы под ногами у человека в современном мире.

Вовлечение реальности в механизмы ее фикционализации составляет основу драматического действия в пьесе «Вител» (1966–1967). Ряд поступков, благодаря которым субъект (Узник) в постановке режиссера (Следователя) превращается в объект манипуляций, тело, а зритель оказывается в зависимой позиции, наглядно показывает закулисную инсценировку дисциплинарного общества (узников) в *прагматических контекстах понимания*. Именно в пьесе «Вител» впервые представлена убежденность македонских драматургов в том, что единственное пространство свободы, которое остается субъекту, – это творческое пространство актера (свобода «дилатированного тела»), который только в поле фикции может высказать собственное мнение. Несмотря на то что реальность в драме «Вител» многократно удвоена, все-таки пространства реальности и фикции остаются узнаваемыми для человека из зрительного зала, он ощущает границу между ними. Однако в пьесе «Партитура за еден Мирон» (1966–1978) зрителю уже не удастся оставаться пассивным наблюдателем. В этой драме наблюдатель из зрительного зала не располагает информацией о закулисных инсценировках от наблюдателя из внутреннего коммуникативного состава. Прагматические контексты понимания постоянно изменяются, и неизвестно, кто из участников пьесы устанавливает окончательные рамки инсценировки. В этой пьесе уже совсем не заметно разграничение уровня действительности и ее идеологических и политических симулякров. Драматическое действие в этой пьесе, в традициях Пиранделло⁵ и Мишимы, вынуждает субъекта (Мирона) как полностью подчиненного вести биографические записи, или, если хотите, историографические записи. При этом, с точки зрения распределения информации, зритель занимает одинаковую с Миронем абсурдную позицию.

В последних пьесах Чашуле симулякр перенесен в область метафизики, в повествование о начале и конце бытия. В этом смысле драматические этюды «Сон и по него друг» и «Маркучот во четири гласа» (1997) нарушают не только реалистическую парадигму повествования, но и основополагающий принцип драмы: единство драматического действия. В них представлено исчезновение какого бы то ни было смысла реальности.

Крик свободы как политический акт обрядового самоубийства в «театре в театре» Плевнеша

Под напором дереализации, фикционализации, театрализации действительности Йордан Плевнеш оставляет субъекту единственное пространство свободы – пространство свободы актера. Эта *несущая истину* свобода актера проявляется в акте сценического обрядового самоубийства. Творчество актера, основанное на противопоставлении реальности и фикции, является залогом сценического воплощения реальности. Именно в

⁵ Пиранделло Луиджи (1867–1936), итальянский писатель, драматург. Автор интеллектуально-иронических трагикомедий «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Сегодня мы импровизируем» (1930), романа «Покойный Маттиа Паскаль» (1904) и др. Лауреат Нобелевской премии (1934). Мишима (Мисима) Юкио (1925–1970) – японский писатель, автор многочисленных романов, пьес, рассказов, эссе.

этой сценической реальности содержится острое политических импликаций драматического творчества Йордана Плевнеша. При этом важно отметить, что так называемый «ритуальный театр» и является основной темой «драмы в драме» Йордана Плевнеша, а не ожидаемое по тексту пьесы действие. Плевнеш эксплицитно указывает на невозможность проявления так называемой «ритуальности» / «обрядовости» театра, заявленной в альтернативных сценах 1960–1970-х гг., нигде в рамках театральной коммуникации, кроме как в плане инициации актера в реальность роли. Как тема драматической автотематизации эта проблема имплицитно использовалось Чашуле в финальной сцене пьесы «Вител», а после него Г. Стефановским⁶ в пьесе «Лет на место». Однако Плевнеш сделал ее основой драматического действия в своих пьесах «Ю-антитеза» (1987), «Мацедонише цуштенде» (1987) и «Р» (1987). Свое художественное кредо Плевнеш осуществляет в драме «Мацедонише цуштенде». Так же, как и ранее Чашуле, Плевнеш в этой пьесе демонстрирует тоталитарные механизмы театрализации действительности и фикционализации самосознания личности. Балканские заговорщики, находящиеся в Советском Союзе, выступают как артисты в спектакле на тюремной сцене: в неразберихе реальной, конспиративной и тюремной самоидентификации. Следующий отрывок лишь частично иллюстрирует наложение конспиративной идентификации на реальную, подобно тому, как актер надевает театральную маску:

ГРИГОРИЙ ЧУРКУНДЗЕ: *Павел Михайлович Сашиников!*

КОСТА ВУЙОВИЧ: *Я.*

ГРИГОРИЙ ЧУРКУНДЗЕ: *Петр Иванович Безухин!*

МИХАИЛ АНТОНОВ: *Я (Мацедонише цуштенде: 14).*

Так двусмысленное представление героев драмы в тюрьме приводит к дополнительной фикционализации. Выход из многослойности фикции заговорщики находят в обрядовом самоубийстве на тюремной театральной сцене, где идет торжество по поводу двадцатой годовщины Октябрьской революции. Торжество инсценируется как похороны, в качестве подтверждения реальности происходящего в инсценировке задействовано тело погибшей подружки заговорщиков. Реальность воплощается актерами на сцене жизни.

Последовательно, шаг за шагом, диалог между идеологической действительностью и реальностью роли превращается в основу драматического действия в пьесе «Р». Компенсацией катарсисной развязки семейной трагедии, происходящей на фоне исторических событий в СФРЮ в период становления социализма, становится в пьесе театральное представление. В этой «драме в драме», посвященной исследованию роли театра в мире, через призму субъекта – актера – показана «агония» вживания актера в роль, трагичность его выбора между служением искусству и правдивостью. Этот выбор воплощен в поисках подлинного исполнения роли Робеспьера. Роль Робеспьера один за другим исполняют шесть актеров из разных стран на международном театральном фестивале в Цюрихе.

В пьесе показаны различные этапы вживания героя Максима Бродского в роль Робеспьера из пьесы Г. Бюхнера «Смерть Дантона». Через постоянное монтирование, непрерывную смену планов реальности и фикции в пьесе «Р» (рамочная пьеса, развивающаяся параллельно с репетициями и игрой Максима Бродского в роли Робеспьера) Плевнеш, в сущности, усиливает драматическое действие в постоянной

⁶ Стефановский Горан (род. в 1952, в г. Битола, Македония) – македонский драматург. Автор пьес «Жане Задрогас» (1974), «Диво месо» (1979), «Лет во место» (1981), «ХИ-ФИ» (1982), «Дупло дно» (1983), «Тетовирани души» (1985), киносценариев, либретто и др.

интеракции между реальностью и фикцией. Разумеется, субъект таким образом поставленного драматического действия – профессиональный актер Максим Бродский – является медиумом, олицетворяющим их скрещение. Максим Бродский непрерывно репетирует и каждый раз по-иному исполняет роль Робеспьера. На сцене он представлен именно как медиум, поработанный *языком* собственной реальности. При этом его сценическое выступление позволяет говорить языком закулисных призраков, которые составляют *его* семейную и общественную историю. В процессе вживания в роль герой все более воспринимается как медиум тени собственного умершего отца и, как и Гамлет, становится актером на сцене собственной жизни. В реальности театрального представления его устами говорит тень умершего отца «АБВГДЕЁЖЗИКЛМНОП...» (указание на время введения письменности в послевоенной социалистической республике, его бессмысленную жертвенность в день изучения буквы «Р»). В последнем обрядовом исполнении роли Робеспьера Максим Бродский настолько поработан той тенью, которая посредством него общается с залом, что просто не может покинуть сцену. В его исполнении реальность, реальность *его* Робеспьера, сливается с обрядовым самоубийством на сцене – актер «распадается на буквы»:

МАКСИМ БРОДСКИЙ: *Н, О, П...* (бросает черный мешок для мусора) *О, П...* (Изрыгает буквы из утробы)...*О...П...*

(Из гримерной выбегает полураздетая Маргарита Ветерова).

МАРГАРИТА ВЕТЕРОВА: *Что теперь? Распадаешься на буквы, да...? Вспомни Бюхнера – «сухи твои губы, твои слова уничтожили твои поцелуи!» Так тебе и надо, трахайся теперь с Робеспьером, если не хочешь со мной!...* (Уходит).

МАКСИМ БРОДСКИЙ: *Оооо, Пппп....* (Его рвет, он бросает на сцену детали костюма Робеспьера) (Р: 76).

Во время последнего выступления, в *окончательном варианте* своего воплощения, Максим Бродский в костюме Робеспьера, произнося правду, оказывается распятым между сценой и зрительным залом, как застывшее изображение летящей птицы, застреленной в полете к свободе. Конец. Вновь. В сущности, жертва медиума напрасна. Его самопожертвование ради изречения исторической правды не трогает публику. В отличие от Гамлета, чье участие в театральной постановке (во встроенной пьесе «Убийство Гонзаго», где он сообщает правду о смерти отца) стало катарсисом, актерский поступок Бродского – выстрел в пустоту. Театр без публики! Действие не имеет никакого общественного резонанса. В последней сцене актер остается гротескно висеть на поднятой рампе, не проколотый мечом, а распятый между действительностью и фикцией, невидимый публике – внизу перед глазами зрителей разворачивается новое представление: опера «Севильский цирюльник».

В заключение я хотела бы подчеркнуть тот факт, что в македонском модернизме до сих пор остается важным мотив актера как человека интересной и престижной профессии, а также как примера расщепленного индивидуального и общественного сознания. Возможность подобного утверждения проистекает не только из анализа драм Плевнеша, но и из рассмотрения творчества Г. Стефановского, В. Андоновского⁷ и др. (Аврамовска 2004). Очевидно, в данном случае следует иметь в виду утверждение Ж. Дивиньо, что существует корреляция между ролью, которую актер исполняет в каком-либо социуме, и

⁷ *Андоновский Венко* (р. 1964 г. Куманово, Македония) – современный македонский романист, драматург, поэт, эссеист, литературный критик и теоретик. Известен как автор романов «Азбука за непослушните» (1994), «Папокот на светот» (2000), «Вештица» (2006), пьес «Адска машина» (1993), «Бунт во домог за старци» (1994), «Словенскиот ковчег» (1998), «Кандид во земјата на чудата» (2000), «Црни куклички» (2001) и др.

возможностью индивидуальной свободы, которая позволяет ему вмешиваться в развитие коллективной жизни (Divignaud 1978).

Перевод с макед. В. Павловской

Библиографический список

- Čale-Feldman L.* Teatar u teatru u hrvatskom teatru / L. Čale-Feldman. Zagreb: MD, 1997.
- Divignaud J.* Sociologija pozorišta / J. Divignaud. Beograd: Nolit, 1978.
- Eco U.* Semiotika kazalište predstave / U. Eco // Prolog. 1980. № 44-45. С. 21-28.
- Foucault M.* Nadzor i kazna (rađanje zatvora) / M. Foucault. Zagreb: Fakultet političkih znanosti, 1994.
- Inkret A.* Predmet i princip dramaturgije / A. Inkret. Novi Sad, 1987.
- Luchman M.* Soziale Systeme. Grundriss ejner allgemeinen Theorie / M. Luchman. Frankfurt am Main, 1984.
- Marinis M. de* The Semiotics of Performance / M. de Marinis. Indiana University Press, 1993.
- Pfister M.* Drama / M. Pfister // Teorija i analiza. Zagreb, 1998.
- Schwanitz D.* Systemtheorie und Literatur / D. Schwanitz // Ein neues Paradigma. Opladen: WV, 1990.
- Suvin D.* Izvedbeni tekst kao dijalog gledališta i scene koji pobuđuje Mogući Svijet / D. Suvin // Republika. Zagreb, 1988. № 7-8. С. 120-131.
- Аврамовска Н.* Во вителот на дереализацијата (дуплото дно на македонската драма) / Н. Аврамовска. Скопје: Култура, 2004.
- де Маринис М.* Социологија на театарот / М. де Маринис // Теорија на драмата и театарот / прир. Јелена Лужина. Скопје, 1998. С. 55-82.
- Плевнеш Ј.Р.* Драма / Ј.Р. Плевнеш. Скопје: Култура, 1989.
- Плевнеш Ј.Р.* Македонише цуштенде. Ју-Антитеза. / Ј.Р. Плевнеш. Скопје: Наша книга, 1987.
- Чашуле К.* Вејка на ветрот, Црнила / К. Чашуле // Драма. Скопје: Култура, 1967.
- Чашуле К.* Вител / К. Чашуле // Драма. Скопје: Култура, 1967.
- Чашуле К.* Дивертисман за еден Стрез / К. Чашуле // Драмски дивертисман. Скопје: Култура, 1992.
- Чашуле К.* Партитура за еден Мирон / К. Чашуле // Одбрани дела. Скопје: Култура, 1978.
- Чашуле К.* Сон и по него друг, Маркучот во четири гласа / К. Чашуле // Трио Фунебре. Скопје: Независни писатели на Македонија, 1997.