

ЧУПАСОВ Вадим Борисович

**«СЦЕНА НА СЦЕНЕ»:
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ТИПОЛОГИИ**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология.

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Работа выполнена на кафедре теории литературы
Тверского государственного университета.

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор
Н.И. Фадеева

Официальные оппоненты — доктор филологических наук, профессор
В.И. Тюпа

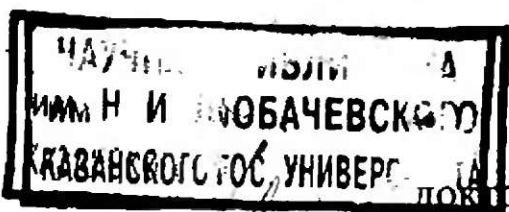
кандидат филологических наук, доцент
Е.П. Беренштейн

Ведущая организация — Московский государственный университет

Защита диссертации состоится «29» января 2002 г. в _____ часов на
заседании Диссертационного совета К.212.263.03 по присуждению уче-
ной степени кандидата филологических наук в Тверском государствен-
ном университете по адресу: 170002, Тверь, пр. Чайковского, 70, корпус
4, ауд. _____

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библио-
теки ТвГУ по адресу: 170000, Тверь, ул. Володарского, д. 44а.

Автореферат разослан « 29 » декабря 2001 г.



Ученый секретарь _____ доктор филологических наук,
диссертационного совета _____ доцент С.Ю. Николаева

Актуальность темы и научная новизна исследования

Диссертация посвящена проблемам поэтики и типологии «сцены на сцене». О «сцене на сцене» принято говорить в том случае, когда в сюжет драматургического текста включается на правах вставного текста сценическое представление. В нашей работе «сцена на сцене» рассматривается как разновидность «текста в тексте» в драматургии.

«Сцена на сцене» – это явление, довольно широко распространенное в мировой драматургии, однако в отечественной литературоведческой науке данная разновидность «текста в тексте» практически не изучалась. Исключение составляют историко-литературные работы, посвященные творчеству авторов, в частности У. Шекспира, создававших драмы со «сценой на сцене» (труды М.М. Морозова, Л.Е. Пинского, А.А. Аникста, А.Т. Парфенова, М.М. Молодцовой, Е.А. Яблокова, Н.И. Фадеевой и др.). В этих исследованиях «сцена на сцене» рассматривается в контексте таких фундаментальных проблем, как «игра в драматургическом тексте» и «театральность», что отодвигает на задний план изучение «сцены на сцене» как относительно самостоятельного явления.

Между тем поэтика «сцены на сцене» вызывает пристальный интерес зарубежных исследователей уже в двадцатые годы прошлого столетия (М. Дессуар, Ф.-С. Боас). В послевоенном зарубежном литературоведении изучение «сцены на сцене» обретает статус одной из центральных проблем теории драмы. Свидетельством тому являются работы таких ученых, как Э. Прёбстер, Й. Фогт, Р. Нельсон, А. Браун, Р. Маурер, Й.-Х. Кокотт, Д. Мель, К. Ливер, К. Шёпфлин, К. Элерс. Начиная с шестидесятых годов XX в. исследование «сцены на сцене» (СнС) получает мощный методологический импульс со стороны теории метатекстуальности (Л. Эйбл, Р. Эган, М. Эслин, Р. Хорнби, И. Бюнш, М. Шмеллинг, Э. Элман). Влияние, оказанное этими работами на изучение поэтики СнС, весьма противоречиво: с одной стороны, новые методологические основания, безусловно, стимулируют изучение СнС, однако, другим следствием методологической

переориентации становится более или менее явный отказ от исследования собственно поэтики СнС.

При этом теоретические предпосылки для изучения поэтики СнС оформляются и в отечественном литературоведении – в работах представителей тартуско-московской школы. Драматургический текст со СнС может пониматься как разновидность «текста в тексте», что открывает широкое поле для теоретических изысканий в области поэтики СнС. Вместе с тем основоположниками концепции «текста в тексте» (Ю.И. Лотман, Вяч.Вс. Иванов, П.Х. Тороп, Ю.И. Левин) *драматургические «тексты в тексте»* практически не рассматриваются.

Попытка сочетания опыта отечественных и зарубежных филологов в изучении СнС представляется автору работы продуктивной, необходимой и актуальной. Актуальность и новизна заявленной темы обусловлены также органической связью изучения СнС с такими проблемами современного литературоведения, как «внутренний диалогизм текста» и «метатекстуальность».

Объект и предмет исследования. *Объектом* настоящего исследования является драма со СнС. «Сцена на сцене» рождается на рубеже XV–XVI вв. едва ли не одновременно с самой светской драмой, обретая статус конститутивного элемента поэтики елизаветинской и якобитской драмы (В. Изер). Как «драматизированная поэтика» (Р. Маурер) СнС развивается в драматургии XX столетия, появляясь в пьесах таких авторов, как А. Шницлер, Ф. Ведекинд, Л. Пиранделло, Ж. Ануй, Т. Стоппард, М.А. Булгаков, В.В. Маяковский и др.

Функции СнС в драме весьма многообразны и уникальны. Предпосылкой к изучению СнС в отдельных драматургических текстах являются те общие черты, которые позволяют объединить все множество драм со СнС в единую парадигму. Четкое представление о принципах организации драмы со СнС кажется нам также необходимым условием любых историко-литературных изысканий, посвященных СнС. Поэтому *предметом* ис-

следования становятся общие принципы структурной организации драматургического текста со СнС.

Цель нашего диссертационного исследования заключается в описании структуры драматургического текста со СнС на основе аналитического аппарата концепции «текста в тексте». Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

1. Проанализировать концепции «текста в тексте» и «метатекста», установив степень их адекватности объекту исследования – драматургическому тексту со СнС.
2. Дать критический обзор частных подходов к изучению СнС с точки зрения концепции «текста в тексте».
3. Выявить те принципиальные особенности «текста в тексте» в драматургии, которые обусловлены родовой спецификой драмы.
4. Определить общие принципы структурной организации драмы со СнС и сопоставить СнС с типологически родственными явлениями, уточнив объем понятия «сцена на сцене» и границы исследования.
5. Установить основные типы СнС, описав их функционирование в драматическом тексте.

Теоретико-методологическую базу исследования составили отдельные работы представителей тартуско-московской семиотической школы по проблеме «текст в тексте» (Ю.М. Лотман, П.Х. Тороп, Вяч.Вс. Иванов, Ю.И. Левин, Б.А. Успенский) и таких исследователей драмы, как П. Сцонди, М. Пфистер, М. Эслин, Ф. Клотц, В.Е. Хализев, Б. Граф.

Драма рассматривается в работе как текст, который конституируется во взаимодействии «внутренней» («персонаж – персонаж») и «внешней» («коллективный автор спектакля – реальный зритель») коммуникативных систем (М. Пфистер). Такой подход позволяет учесть те особенности драматургического текста, которые обусловлены ориентацией драмы на сценическое воплощение.

Материалом диссертации стали драматургические тексты со СнС, особенно значимые в контексте мировой литературы. В работе рассматри-

ваются преимущественно пьесы зарубежных авторов, поскольку в отечественной драматургии СнС широкого распространения не получила. Принципы отбора текстов для анализа продиктованы поставленными задачами, решение которых предполагает отказ от организации материала по хронологическому принципу. Особое внимание уделяется в работе творчеству У. Шекспира, поскольку пьесы со СнС, созданные этим драматургом («Гамлет», «Сон в летнюю ночь» и др.), предопределили развитие СнС в мировой драматургии.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Принципы структурной организации драматургического текста со СнС обусловлены ориентацией драмы на сценическое воплощение.
2. Структурной доминантой драмы со СнС является удвоение кода, характеризующее вставной текст.
3. Система театральной коммуникации, отображенная в драме, основана на фундаментальных принципах, сформировавшихся в эстетическом дискурсе Нового времени.
4. Отличия театральной коммуникации в драме от реального сценического представления обусловлены интеграцией вставного спектакля в драматургический текст.
5. Главным функциональным признаком СнС как элемента драматургического текста является ее «коммуникативная двунаправленность», определяющая функции СнС во внутренней («персонаж – персонаж») и внешней («коллективный автор спектакля – реальный зритель») коммуникативных системах.

Научно-практическая значимость результатов исследования. *Теоретическая значимость* диссертационного исследования обусловлена новизной предлагаемого подхода к изучению СнС. Использование аналитического аппарата концепции «текста в тексте» позволяет интегрировать результаты зарубежных исследований СнС в отечественную литературоведческую практику, одновременно уточнив некоторые поло-

жения самой концепции применительно к драматургическому «тексту в тексте».

Практическая ценность работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы при подготовке лекционных курсов по истории зарубежной литературы, спецкурсов по теории литературы, в частности теории драмы.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждена на заседании кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Основные положения работы легли в основу докладов, прочитанных на семинарах кафедры, а также на межвузовских научных конференциях в Твери (1998; 2000; 2001), Калининграде (2000), Новосибирске (2000), Владимире (2000), Донецке (2000), Ижевске (2001). По теме диссертации опубликовано 5 работ.

Структура диссертации продиктована логикой поставленных задач. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и *библиографии*, которая включает 203 наименования. *В первой главе* критически осмысливается опыт изучения СнС и обосновывается необходимость обращения к концепции «текста в тексте». *Во второй главе* предпринимается попытка выявить основные принципы структурной организации драматургического текста со СнС, опираясь на родовые признаки драмы. В этой главе мы также рассматриваем СнС в ряду типологически родственных явлений. *В третьей главе* мы обращаемся к анализу функционирования СнС в драматургическом тексте с тем, чтобы выделить основные типы СнС. *Общий объем работы* составляет 207 страниц.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении определяются цели и задачи диссертационного исследования, дается обоснование темы работы, ее научной новизны и актуальности. Здесь также формулируются методологические установки исследования и делается предварительный обзор теоретических и терминологических проблем, связанных с изучением СнС.

Первая глава «Изучение “сцены на сцене”: подходы и проблемы» посвящена критическому анализу подходов к исследованию драматургического текста со СнС. Такой текст состоит как минимум из двух субтекстов – «внешней» и «внутренней» пьес. Соответственно драма со СнС представляет собой одну из разновидностей «текста в тексте». В свою очередь сам «текст в тексте» нередко понимается как тип «метатекста». Проблема «текста в тексте» в научном обиходе нередко соотносится с проблемой метатекста, а зачастую и подменяется ею.

В самом общем виде мы понимаем метатекст как текст, который говорит о тексте (М.Р. Майенова). Однако в работах представителей тартуско-московской школы предметом дискуссии становится уже сама возможность художественных метатекстов. Если для Ю.М. Лотмана метатексты суть нехудожественные тексты – проявление и средство самоорганизации литературы как системы, то Вяч.Вс. Иванов полагает совершенно легитимным говорить о художественных «метамоделях», указав предварительно на их отличие от нехудожественных. Как нам представляется, следует различать метатексты как «тексты о другом тексте» и «автометатексты». Первые становятся объектом изучения в теории «интертекста». «Текст в тексте» является одной из разновидностей «автометатекста», поэтому далее мы рассматриваем только этот тип метатекста.

Одним из разделов теории метатекста стала концепция метадрамы, предложенная Л. Эйблом. «Метадрамой» (metaplay) исследователь называет новый жанр, который в драматургии Нового времени приходит на смену трагедии. Формирование метадрамы как особого жанра обусловлено появлением драматического персонажа нового типа – «автореферентного» персонажа (self-referring character), воспринимающего собственные действия в качестве ролевой игры. Исследователи метадрамы, идущие вслед за Л. Эйблом (Дж. Шлютер, Дж.Л. Кальдервуд, Дж.А. Федерико, Р. Хорнби, С. Франгулидис, Г.В. Добров), отказались от жанровой привязки феномена метадрамы, превратив его в некое сверхжанровое образование. Этот пово-

рот обусловлен, как нам представляется, осознанием нормативного характера воззрений Л. Эйбла на античную трагедию.

Метадрама оказывается сложным конгломератом различных явлений. Это «эпические техники», метафоры типа «мир – театр», *personae dramatis*, осознающие себя в качестве таковых, и т.п. СнС является одним из метадраматических элементов, поскольку ее присутствие в драматургическом тексте означает авторефлексию онтологического статуса текста, его структуры и, наконец, коммуникативной функции/статуса. Концепция метадрaмы позволяет уточнить механизмы функционирования СнС, описав специфику изучаемого феномена в ряду иных явлений, реализующих метадраматическую функцию.

Драма со СнС выделяется в самостоятельный объект исследования задолго до появления концепции метатекста. Идеи, оформившиеся в работах, посвященных драме со СнС, в значительной мере предвосхищают саму концепцию метадрaмы. СнС впервые становится предметом филологического исследования в шекспироведении (Н. Делиус, Х. Шваб). Исследователи творчества У. Шекспира не могли пройти мимо такой конструктивной особенности некоторых его пьес, как появление в них вставного сценического представления. Х. Шваб приходит к мысли о функциональной двойственности СнС: с одной стороны, вставное театральное представление может служить своеобразным инструментом для разрешения коллизий в основном действии, а с другой – становится «миниатюрным отражением» основного действия.

В посвященном СнС классическом труде Й. Фогта положения Шваба переосмысляются, поскольку драму со СнС исследователь рассматривает в коммуникативном ключе. Свою концепцию Фогт выстраивает, исходя из главной функции СнС, каковой, по его мнению, является обнажение игровой природы драмы, то есть метатекстуальная функция.

Й. Фогт выделяет два основных типа драмы-вставки, различая интексты, ориентированные на сценических зрителей, и вставки, обращенные к реальной публике. В первом типе воздействие вставного спектакля на ре-

альных зрителей опосредовано сценической публикой, реакцией персонажей драмы. СнС второго типа, обращаясь практически непосредственно к реальной публике, более самостоятельны. Выдвинутый Й. Фогтом типологический принцип акцентирует значимость разделения персонажей на сценическую публику и сценических актеров в качестве одного из главных признаков драмы со СнС.

Развивая идеи Й. Фогта, М. Пфистер рассматривает пьесы со СнС как случай подчинительной связи разноуровневых изоморфных эпизодов драматического действия. В основу данного подхода легло, таким образом, представление о различном онтологическом статусе художественной реальности внешней и внутренней драм. Идея Пфистера позволяет сопоставить драму со СнС с драматургическими текстами, в которые включены интексты иного типа, такими, например, как «вставка-сон», «ретроспективная вставка», «волшебная вставка» и т.п.

С точки зрения М. Пфистера, СнС есть помещенное в драму отображение театральной коммуникации: на реальной сцене появляется сцена фиктивная, во «внешней» драме – «внутренняя» драма. В драматургическом тексте со СнС происходит, таким образом, удвоение коммуникативной ситуации: во внутренней коммуникативной системе воспроизводятся отношения внешней.

Эта особенность драмы со СнС дает начало другой традиции в изучении СнС – изысканиям, направленным на выявление авторской модели искусства, зафиксированной в драме со СнС (Р. Нельсон, К. Элерс). Появление такого рода исследований знаменует собой отказ от изучения общих принципов поэтики драмы со СнС.

При этом у обеих традиций все же существуют точки соприкосновения: например, восприятие вставного спектакля сценическими зрителями имеет под собой ту или иную концепцию театрального искусства, которая может быть рассмотрена в качестве одного из элементов поэтики драмы со СнС (опрос об «авторстве» этой концепции лежит в совершенно иной плоскости).

Использование в анализе драмы со СнС концепции «текста в тексте» позволяет по-новому взглянуть на объект исследования, поскольку в основе данной концепции лежат теоретические представления об универсальных принципах организации художественного текста. Концепция «текста в тексте» предоставляет методологические основания для интеграции разных подходов к изучению СнС. Вместе с тем эта концепция, весьма актуальная в теоретическом плане, может получить новые импульсы к развитию, если использовать ее в анализе драматургического текста, который основоположники концепции обошли вниманием.

Исследования, посвященные «тексту в тексте», раскрывают преимущественно особенности эпического рода литературы. Так, Ю.И. Левин рассматривает «текст в тексте» как особый тип повествовательной структуры. Драма же, пусть в ней и присутствуют различные субституты нарратора, лишена той разветвленной системы повествователей, которая находится в распоряжении эпоса. Ориентация концепции «текста в тексте» на изучение эпических жанров проявляется и в том, что мало внимания уделяется *прагматике* интекста. Наш интерес к этому аспекту обусловлен тем, что в драматургическом тексте вставное представление нередко становится «поступком» персонажа и включается в действие внешней драмы: спектакль часто задумывается протагонистом как средство воздействия на других персонажей, а статус таких явлений в драматургическом тексте неясен.

Прагматике интекста уделяется особое внимание в классической работе Ю.М. Лотмана, посвященной «тексту в тексте». Драма со СнС оказывается для Лотмана «простейшим случаем» «текста в тексте», так как перед нами – «включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения». Об удвоении кода речь идет потому, что внешняя драма относится к внетекстовой реальности так же, как внутренняя драма относится к «реальности» внешней драмы. Соответственно внутренний текст характеризуется по отношению к внетекстовой реальности уже удвоенным кодом, а основой смыслопорождения является здесь «переключение из одной системы се-

миотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже» (Ю.М. Лотман).

Прагматика интекста рассматривается Ю.М. Лотманом только в аспекте его «рецепции» внешним текстом. При этом механизмы порождения интекста, исключительно значимые во множестве драм со СнС, остаются практически без внимания. Вместе с тем чрезвычайно продуктивным представляется нам указание Ю.М. Лотмана на то, что механизмы взаимодействия внутреннего и внешнего текстов аналогичны принципам отношений между текстом и контекстом в культуре. Данная идея позволяет связать проблему «текста в тексте» с общегуманитарной проблематикой. Кроме того, дополнив принцип подобия принципом взаимовлияния, мы можем говорить о том, что система театральной коммуникации, отображенная в драме со СнС, корреспондирует с моделями художественной коммуникации, оформившимися в культуре той или иной эпохи.

Некоторые сомнения возникают в связи с тезисом Ю.М. Лотмана о закодированности двух текстов одним и тем же кодом. СнС – это не инкорпорированная драма, а *театральное* представление, включенное в *драматургический* текст. Это две разные семиотические системы, основанные на принципиально гетероморфных системах кодирования. Решение намеченной проблемы следует, по всей видимости, искать в сфере родовых признаков драмы – литературного рода, ориентированного на систему театральной коммуникации.

Вторая глава «Структура драматургического текста со “сценой на сцене”» выстраивается как попытка выявления универсальных структурных принципов драмы со СнС.

Противоречие, с которым мы столкнулись, обратившись к тезису Ю.М. Лотмана об удвоении кода в драме со СнС, разрешимо с учетом пограничного положения драмы в той сфере необычайной напряженности, что характеризует отношения литературы и театра. Признание ориентации драмы на сценическое воплощение – общее место литературоведческой науки, однако теоретическое осмысление тех особенностей структуры

драматического текста, что вытекают из этой ориентации, по-прежнему остается делом будущего (вслед за Б.В. Томашевским хотелось бы подчеркнуть, что «здесь нас сценические элементы интересуют лишь постольку, поскольку они определяют построение драматического текста»).

Основой дальнейшего анализа является гипотеза о том, что механизмы смыслообразования, сформированные драматургическим текстом со СнС, в полной мере будут задействованы лишь при условии театрального воплощения этого текста. Сопоставление спектакля, помещенного в драматургический текст, с общими принципами театральной коммуникации, оформившимися в культуре Нового времени, обнаруживает ряд характеристик, объединяющих вставной спектакль с реальным событием театральной коммуникации:

- театр есть пространство эстетической коммуникации – театральный текст является художественным текстом, в основе которого, как правило, лежит драматургический текст;
- театральный текст характеризуется двойной условностью: условны, во-первых, события, происходящие вокруг персонажей, во-вторых, сами персонажи, в них участвующие;
- участниками театральной коммуникации являются коллективный автор со стороны сцены и коллективный же реципиент в зрительном зале, которые осведомлены об игровом характере спектакля;
- театральное представление предполагает simultaneity порождения и рецепции театрального текста.

Любые трансформации названных принципов во внутренней коммуникативной системе оказываются чрезвычайно значимыми именно потому, что ставят под вопрос те же принципы во внешней коммуникативной системе. Классическим примером трансформаций подобного рода является нарушение во внутренней коммуникативной системе принципа театральной условности. Например, те спектакли, в которых убийство на сцене оказывается «реальным» («Испанская трагедия» Т. Кида, «Римский ак-

тер» Ф. Мэссинджера, «Женщины, берегитесь женщин» Т. Мидлттона). Убийство, совершенное в нарушение театральных конвенций во внутренней коммуникативной системе, обращает внимание реального зрителя на конвенции театральной коммуникации, в которой принимает участие он сам. Тем самым данный сюжетный элемент реализует метатеатральную функцию. Разделение персонажей пьесы со СнС на сценических актеров и сценических зрителей порождает различные смысловые эффекты благодаря зеркальному отображению того распределения ролей, что лежит в основе внешней коммуникативной системы.

Однако СнС, являясь элементом художественного текста, обладает и рядом существенных отличий от театральной коммуникации в «жизни». Например, в реальной действительности театральная публика, как правило, лишена возможности сопоставить личности актера и персонажа: во-первых, это разноприродные явления, а во-вторых, рядовой зритель просто не обладает необходимой для такого рода сопоставлений информацией. Напротив, в драматургическом тексте со СнС оппозиция «актер vs. роль» является одной из главных.

Итак, внутренний и внешний тексты в драме со СнС характеризуются *потенциальным* удвоением кода, если учитывать укорененность драмы в системе театральной коммуникации. Данный тезис позволяет выявить специфику драмы со СнС в ряду иных разновидностей «текста в тексте».

Сопоставляя СнС с «романом в романе» и «картиной в картине», представляется целесообразным рассмотреть принципы развертывания текста во времени коммуникации. Если говорить о самых общих закономерностях рецепции «романа в романе», то здесь реализуется сукцессивная (последовательная) модель восприятия инкорпорированного и обрамляющего текстов. Внешний и внутренний тексты могут восприниматься лишь один за другим, но не симультанно. Драматургический текст со СнС, напротив, способен к формированию таких механизмов смыслообразования, которые могут быть реализованы лишь в процессе театрального представления. Например, для адекватного восприятия сцены «Мышеловки» в

«Гамлете» У. Шекспира необходимо одновременное восприятие самого вставного спектакля, поведения Клавдия и реакции сценических наблюдателей – Гамлета и Горацио.

В этом смысле СнС ближе к «картине в картине» – типу «текста в тексте», основанному на *одновременной* реализации субтекстов. Драматургический текст со СнС также характеризуется «*симультанной двухуровневостью*» (К. Шёпфлин). Основой смыслопорождения становится здесь *одновременная* реализация двух систем кодирования, скорее *под-ключе*ние дополнительной семиотической системы к основной, чем переключение, о котором говорит Ю.М. Лотман.

Таким образом, можно назвать следующие структурные доминанты драматургического текста со СнС:

- подчиненность драмы-вставки внешней драме как в плане онтологическом, так и в отношении объема текста;
- маркированность вставного текста как театрального представления, осуществляемого в коммуникативном пространстве внешней драмы, что предполагает и соблюдение традиционных характеристик театральной коммуникации;
- потенциальная симультанность сценической реализации внутренней и внешней драм.
- Названные характеристики позволяют сопоставить СнС с типологически родственными явлениями, также реализующими метадраматическую функцию.

Такие разновидности «текста в тексте» в драматургии, как «вставки-сны», «вставки-ретроспекции», «волшебные вставки», принципиально отличны от СнС, поскольку не являются театральными текстами по отношению к внешней драме. Данные интексты соотносятся с обрамляющим текстом на более высоком уровне структуры в рамках оппозиции «реальное vs. ирреальное», где «снимается» противопоставление различных форм «ирреального» – художественного текста и субъективной реальности.

Игровые эпизоды в драме – различные инсценировки, осуществляемые, как правило, интриганами, – также не тождественны СнС, поскольку успех такого рода постановок основан на неосведомленности «зрителей» об игровом характере поведения интригана. «Спектакли» этого типа нарушают одно из главных соглашений, лежащих в основе театральной коммуникации. Игровые эпизоды, в какой-то мере отграниченные от остального текста в качестве форм «несобственного» поведения персонажей, взаимодействуют с ним в рамках оппозиции «игровое поведение vs. неигровое». Отношения данного типа, в свою очередь, предполагают «снятие» оппозиции «игра в театре vs. иные формы игрового театрализованного поведения».

Наконец, такие «эпические техники», как пролог, хор, комментарий и пр., которые в принципе могут рассматриваться в качестве аналога внешней драмы в драматургическом тексте со СнС, не удовлетворяют сформулированным для драмы со СнС требованиям изоморфизма систем кодирования и симультанности театрального воплощения субтекстов.

Кроме того, сопоставляя СнС с типологически родственными явлениями, мы столкнулись с феноменом, который обозначили как «фактор онтологической неопределенности». Так, в пьесах «Жертвы долга» Э. Ионеску, «Марат/Сад» П. Вайса, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда неопределенность онтологического статуса вставки становится выявленным фактором структурной организации текста. «Фактор онтологической неопределенности» реализуется в драматургическом тексте, структура которого основана на тождестве текста реальности. Мы предположили, что размытость границ, разделяющих в драме текст и «реальность», является особенностью той парадигмы СнС, которую мы назвали «модернистской». Для «традиционалистской» же парадигмы СнС характерна четкая дифференциация текста и «реальности», акцентирующая роль внутритекстовых границ.

В третьей главе «Типология “сцены на сцене”» делается попытка выделить и описать основные типы СнС, функционирующие во внутрен-

ней и внешней коммуникативных системах. Функции вставного спектакля могут быть выявлены на основе анализа системы отношений внутреннего и внешнего текстов, взаимодействие которых конституирует драматургический текст со СнС.

При этом во внутренней коммуникативной системе мы рассматриваем комплекс отношений «текст – реальность», поскольку внешняя драма является «реальностью» для персонажей внутренней. Во внешней коммуникативной системе мы анализируем отношения «текст – текст», так как для реального зрителя и внешняя и внутренняя драмы являются прежде всего художественными текстами, различающимися лишь по «степени» фикциональности (удвоение кода).

Если не подменять проблему типологии задачей каталогизации, становится совершенно очевидным, что типология драмы со СнС должна разрабатываться на основе функциональных особенностей вставки. Такой подход постулирует множественность возможных типологических моделей, поскольку та или иная типология будет учитывать лишь ограниченный набор характеристик интекста.

Различая функции СнС во внутренней и внешней коммуникативной системах, мы вполне осознаем условность такой дифференциации: вставной спектакль одновременно включен в обе системы, что задает коммуникативную двунаправленность театральной вставки в драматургическом тексте. Вместе с тем предложенный подход позволяет переосмыслить основные типы СнС, выдвинутые Й. Фогтом. Ученый выделяет «СнС, связанную драмой» и «СнС, обращенную к публике». СнС первого типа оказывается вставным текстом, функциональные доминанты которой лежат во внутренней коммуникативной системе. «Обращенная к публике» СнС, напротив, функционирует преимущественно во внешней коммуникативной системе.

Предваряя анализ основных типов вставного спектакля, необходимо провести демаркационную линию между двумя парадигмами СнС – «традиционной» и «модернистской», принципиальная несхожесть которых

стала очевидной уже при сопоставлении СнС с типологически родственными явлениями.

Традиционная драма со СнС – это развернутая метафора «мир есть театр», здесь всегда можно различить импульс и объект метафоризации. Внешняя драма – «жизнь» – противопоставлена внутренней драме – «театру», а весь текст представляет собой их метафорическое соположение. Отношения между двумя драмами отражают сложившуюся в культуре модель отношений между действительностью и театром.

СнС модернистской формации – это, несмотря на традиционность самого приема, плоть от плоти авангардистского театра, отрицающего саму возможность четких границ между искусством и реальностью; более того, театральный авангард сознательно ищет разрушения этих границ. Бунтуя против репрезентативной логики языка, театр возвращается к своим обрядовым истокам, утверждая магическое *тождество* сигнификата и сигнификанта, противопоставленное их внешнему, метафорическому *подобию*.

С момента своего рождения в европейской драматургии вставной спектакль тяготеет к переходу барьера, отделяющего действительность от искусства. Данная тенденция проявляется в «размывании» границ между сценой и зрительным залом, что ставит под вопрос дистанцированность позиций зрителя-персонажа и, следовательно, реального зрителя. В традиционалистской парадигме СнС размывание границ представлено в *драме*, то есть имеет место прежде всего во внутренней коммуникативной системе.

Сокращение или даже преодоление эстетической дистанции осуществляется в классической парадигме СнС путем нарушения институционализированных норм театральной коммуникации. Основной задачей подобных «нарушений» становится на уровне внешней драмы развитие драматического действия. Инкорпорированный спектакль – часто не только и не столько эстетический объект, сколько поступок героя. Вставное сценическое представление данного типа ищет активного ответного действия со

стороны сценических зрителей, что, однако, выходит за рамки, которыми в культуре Нового времени ограничена сфера действия театра.

Такого рода спектакль основан на удвоении самой сущности драматического слова, по природе своей действенного. Первый тип СнС во внутренней коммуникативной системе – *«спектакль-действие»* – основан на переносе апеллятивной функции драматического слова на драматургический текст как слово. Автором такого спектакля является, как правило, протагонист, который становится репрезентантом автора во внутренней коммуникативной системе («Гамлет» У. Шекспира, «Римский актер» Ф. Мэссинджера, «Друзья делают философом» Я.-М.-Р. Ленца)

Вставной спектакль этого типа нередко становится «театром одного зрителя», поскольку предполагает разделение сценической публики как минимум на две неравнозначные группы: персонажей, осведомленных о реальной подоплеке происходящего, и тех сценических зрителей, которые воспринимают спектакль исключительно как художественный текст. По отношению к фиктивному зрителю «спектакль-действие» оказывается своеобразной инверсией инсценировки интригана: жертва-адресат интриги реальностью считает спектакль, а «наивный» зритель СнС полагает спектаклем то, что на деле оказывается реальностью.

Противоположным «спектаклю-действию» типом СнС становится *«спектакль-ролевая игра»* («Ловкая служанка» К. Гольдони, «Коломба» Ж. Ануя, «Чайка» А.П. Чехова как смешанный тип). В «чистом» типе «представления-ролевой игры» «театральный спектакль должен дать им (актерам – В.Ч.) возможность экспериментально познакомиться с ситуацией, проиграть ее, прийти в процессе игры к самопознанию» (К. Шёпфлин). Такие СнС приближаются к игровым эпизодам в драме. В «спектакле-ролевой игре» реципиент перемещается из зрительного зала на сцену, однонаправленная коммуникация («сцена → зрительный зал») сменяется диалогизмом.

«Спектакль-ролевая игра» не ищет воздействия на зрителей, поэтому фиктивная публика в данном случае факультативна: смысл этой деятель-

ности заключен для участников в ней самой. Соответственно эстетический характер театральной интеракции редуцируется. При этом участник «спектакля-ролевой игры» практически лишен возможности манипулировать другими участниками.

По рассмотрении вставных спектаклей, принадлежащих классической парадигме, можно утверждать, что здесь сценическое представление переходит, пусть и по-разному, границу, разделяющую искусство и реальную действительность. Причем основные типы СнС («спектакль-действие» и «спектакль-ролевая игра») отражают амбивалентность существования театра в мире – одновременно социального института и формы игровой деятельности. Театр включен в сферу социальной интеракции, то есть является институционализированным элементом реальности, что и позволяет ему воздействовать на иные ее элементы («спектакль-действие»). С другой стороны, театр представляет собой универсальную модель действительности, культурно равновеликую самой реальности и связанную с нею прочнейшими узами, что и порождает «спектакль-ролевую игру».

Нарушения принципов театральной коммуникации, на которых основано функционирование СнС в традиционалистской драматургии, становятся вполне легитимными в модернистской парадигме СнС, то есть собственно «нарушениями» считаться не могут (рассматриваются «Зеленый попугай» А. Шницлера, «Марат/Сад» П. Вайса, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда).

Функциональное своеобразие типов СнС, отнесенных нами в поле классической драмы, состоит в том, что во внутренней коммуникативной системе нарушаются правила, обязательные для внешней. Вставной текст разрушает эстетический барьер между спектаклем и сценическими зрителями, однако те же границы во внешней коммуникативной системе остаются незыблемыми. Выше мы указывали на то, что драма со СнС моделирует два фундаментальных типа отношений: «текст – реальность» и «текст – текст». Однако такая дифференциация валидна только в классической парадигме, поскольку авангардистская драма снимает жесткую оппо-

зицию «текст vs. реальность», что лишает смысла предложенную дифференциацию. Таким образом, можно заключить, что изучение модернистской парадигмы СнС требует разработки самостоятельных принципов описания.

Во внешней коммуникативной системе внутренний и внешний тексты нередко вступают в отношения либо параллелизма, либо контраста. Герой пьесы Ж. Ротру «Истинный святой Генезий» принимает мученическую смерть подобно христианину-мученику, которого он сыграл. Марикен, героиня анонимного моралите «Марикен из Ниймегена», вслед за героиней вставного спектакля обретает веру. Благополучный финал представления об исправлении Авариса в «Римском актере» Ф. Мэссинджера контрастирует с непоколебимым упорством в грехе зрителя – Филарга. «Прежалостная комедия» в последнем акте шекспировского «Сна в летнюю ночь», повествующая о трагической любви Пирама и Фисбы, противопоставлена счастливому завершению злоключений афинских влюбленных.

При этом, характеризуя отношения составляющих драму со СнС субтекстов как «контраст» и «параллелизм», мы прибегаем к генерализации, которая зачастую оказывается избыточной, поскольку в основе «контраста» действий внутренней и внешней драм лежат отношения параллелизма. Таким образом, «контраст» предполагает в данном случае изменение от «зеркального» параллелизма к «обратному», которое происходит по мере развития действия основного текста («Сон в летнюю ночь» У. Шекспира).

С учетом динамического характера потенциального сценического воплощения драмы со СнС особое значение приобретает то место, которое вставной спектакль занимает в действии внешней драмы. Соответственно выделяются «спектакль-антиципация», предвосхищающий развитие действия основного текста («Друзья делают философом» Я.-М.-Р. Ленца), и «спектакль-ретроспекция», воспроизводящий «прошлое» (в том числе и досюжетное) внешней драмы («Сон в летнюю ночь» У. Шекспира).

В заключении подводятся итоги работы, формулируются основные выводы и предположения о перспективах дальнейшего исследования СнС.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Проблема игры в художественном произведении (Ф. Дюрренматт «Авария») // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы конференции. Тверь, 1998. С.22-24 (0,1 п.л.).
2. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики // Вестник УдГУ. Филология. 2000. № 10. Ижевск, 2000. С.230-236 (0,3 п.л.).
3. Прием «сцены на сцене» в трагедии У. Шекспира «Гамлет» // Внутренние и внешние границы филологического знания: Материалы летней школы. Калининград, 2001. С.141-148 (0,3 п.л.).
4. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр. Сборник научных трудов. Тверь, 2001. Вып. 2. С.24-37 (0,6 п.л.).
5. «Сцена на сцене»: между литературой и театром // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы конференции. Тверь, 2001. С.154-155 (0,1 п.л.).

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping loops and strokes, likely representing the author's name.