

ЭСТЕТИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИРЛАНДСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА НАЧАЛА XX В.

А.В. Аксенова (Москва, Россия)

У истоков создания ирландского национального театра стоят такие великие деятели искусства, как Уильям Батлер Йейтс, Изабелла Грегори, Эдвард Мартин и Джордж Мур, которые в 1899 году организовали в Дублине «Ирландский литературный театр». Позже, в 1904 г. был основан «Театр Аббатства». Создатели театра должны были определить пути дальнейшего развития национальной драмы. Символом национального единства страны и Ирландского Возрождения становится идеал героической личности. Театральное искусство делает невозможным выделение некоего элементарного знака, поскольку язык театра не позволяет это сделать. Оперируя знаком как многокомпонентным образованием, мы попытаемся определить эстетико-семиотические особенности ирландского национального театра начала XX в.

***Ключевые слова:** семиотика, театральная семиология, Ирландское Возрождение, У.Б. Йейтс*

THE AESTHETIC AND SEMIOTIC FEATURES OF THE IRISH NATIONAL THEATRE AT THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY

A. Aksenova (Moscow, Russia)

The Irish Revival is unimaginable without the activity of the famous «Abbey Theatre» founded in 1904. The leaders of the Literary Revival had to define the ways of development of national drama. The symbol of the national unity of the country and the Irish Revival became a heroic personality. Understanding the sign as a multicomponent formation, we will try to define the aesthetic and semiotic features of the Irish national theatre at the beginning of the 20th century.

***Keywords:** Irish Revival, Abbey Theatre, aesthetic features, semiotics*

Швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр объявил язык системой знаков, а созданная им семиология определяется как «наука, изучающая жизнь знаков в рамках жизни общества» [Соссюр Фердинанд де., 2004:40].

Позднее, один из выдающихся представителей Пражского лингвистического кружка, Р. Якобсон, применил к исследованию искусства семиотический анализ. Все искусства, в частности, синкретичные (театр, кино, цирк), связаны со знаком, имеют свою «грамматику», в основе которой лежат бинарные оппозиции маркированных и немаркированных элементов. Объединяясь, виды искусства образуют сеть художественных конвенций; оригинальность произведения обусловлена художественным кодом, который доминирует в данную эпоху и в данном обществе [Горкин, 2006: 572].

Патрисом Пави полагал, что «театральная семиология – это метод анализа текста и/или представления, вскрывающий их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становление процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики» [Пави, 1991: 301].

Таким образом, искусство театра представляет собой искусство, уникальное благодаря своей синтетической природе. Оно вбирает в себя различные элементы художественного мира: вариации литературных жанров, танец, пантомима, живописи и скульптура, музыка и т.д.

Основа сценического воплощения – художественный образ спектакля. Учитывая синкретическую природу театра, его изучение в рамках семиологии неизбежно приводит к вопросу о минимальной единице анализа.

Современный исследователь А.В. Гулыга, изучающий условия и процесс рождения художественной реальности спектакля, пришел к заключению, что любое «...художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [Гулыга, 2000: 161]. По мнению исследователя, «...художественное произведение существует только как созданная автором уникальная система, перевести ее в другую знаковую систему, «перекодировать» невозможно» [Гулыга, 2000: 161].

Важно понять, каково же отношение языка художественной литературы и изобразительного начала в сценической реальности, в сценическом пространстве. Т.А. Григорьянц полагает, что «язык пьесы описывает последовательность происходящих событий и их атмосферу; а языком пьесы говорят герои. Описанный драматургом конкретный ход событий воплощает на сцене режиссер, включая все необходимые для более точного выражения своей идеи художественные средства (в том числе исполнительскую технику). Автор сценического вари-

анта пьесы может сжимать и изменять пространство и ускорять или вовсе останавливать время; задавать свой ракурс восприятия литературного материала, жанрово оформляя его; музыкой и световым решением создавать необходимые атмосферные акценты. Режиссер трансформирует временные характеристики языка литературы в пространственную определенность конкретного спектакля. Сценическим автором, т.е. постановщиком диалогов и монологов в спектакле, также является режиссер, но конечный результат зависит только от исполнителя, воплощающего литературный текст в живую речь». Как элемент знаковой системы слово не способно существовать самостоятельно. Оно сопровождается жестами, мимикой актера, сменой его телесно-пространственных позиций. Все это неотъемлемые составляющие живого, звучащего со сцены слова.

Если рассматривать высказывание как минимальный элемент анализа, то необходимо учитывать тот факт, что в процессе трансляции от одного вида искусств к другому (от литературы к театральной и музыкальной формам), данный элемент меняет форму. Оно может обогащаться различными смыслами, конкретизироваться. Определяющим фактором реализации содержания высказывания выступает индивидуально-эстетический уровень восприятия носителя – писателя, драматурга, режиссера, актера, публики. Немаловажное значение имеет и культурно-исторический контекст.

Призыв Дугласа Гайда превратить Ирландию в центр культурных преобразований послужил началом создания «Гэльской лиги». По мере приближения конца XIX века в Ирландии появилось целое поколение драматургов, актеров, режиссеров и театралов, стремящихся к формированию самобытных форм ирландского национального театра. К середине 90-х годов XIX в. стремление к возрождению национального языка и национальной культуры оформилось как массовое общественно-политическое движение, свою основную задачу видевшее в создании современной, опирающейся на традиции кельтского эпоса, самобытной ирландской литературы. Многие интеллектуалы той эпохи были недовольны предсказуемыми и достаточно однообразными предложениями коммерческих театров, ориентированных на лондонские сцены. Основной целью «Лиги» стали постановки пьес ирландских драматургов для ирландской аудитории. Подобные настроения вдохновили У. Б. Йейтса, Огусту Грегори и Эдварда Мартина на создание ирландского литературного театра, а позже, в 1902 г. театра Аббатства, в котором играли многие талантливые актеры, среди которых особенно выделялся Вилли Фэй.

Несмотря на бесчисленные проблемы, разногласия и соперничество, развитие и прогресс театрального движения в период Ирландского Возрождения свидетельствует о решимости и окончательном успехе членов Гэльской лиги, в их стремлении поддержать развитие драматического искусства в Ирландии. Из скромных начинаний в различных импровизированных и любительских ассоциациях им удалось создать ирландский национальный театр с постоянным домом на Эбби-стрит. Возглавил театр великий ирландский поэт и драматург Уильям Батлер Йейтс. Именно он первым в Ирландии поставил вопрос о создании театра, который стал бы мощным средством проявления национального самосознания.

Наследие ирландского поэта, драматурга, прозаика, лауреата Нобелевской премии Уильяма Батлера Йейтса представляет собой одно из самых значительных явлений в художественном творчестве рубежа 19–20 веков и признается сегодня в качестве ведущей поэтической системы всего 20 века.

Многочисленные и столь разнообразные произведения У.Б. Йейтса всегда привлекали к себе особое внимание. До сравнительно недавнего времени поэзия Йейтса была практически неизвестна русскому читателю. Его имя лишь изредка упоминалось в научной литературе конца XIX – начала XX вв. Впервые он упоминается в статье Зинаиды Венгеровой о Блейке, опубликованной в девятом номере журнала «Северный вестник». В 1912 г. В московском журнале «Студия» появилась статья Я. Пименовой «Ирландский театр», где подробно освещалась деятельность Йейтса как драматурга. Благодаря усилиям З. Венгеровой имя Йейтса стало в некоторой степени известно русской публике начала XX века. Её статья о «Вильяме Йтсе» была опубликована в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона в 1915 г. Известно также о встрече Н. Гумилева и У.Б. Йейтса. Их знакомство состоялось летом 1917 года в Лондоне. Предположительно, Гумилев работал над переводом пьесы Йейтса «Графиня Кэтлин». К сожалению, неизвестно дошел ли до наших дней данный перевод.

На протяжении всей своей творческой деятельности У.Б. Йейтс занимался мифотворчеством, создавая собственную авторскую мифологию. Немалую роль в творчестве поэта сыграла его родина, Ирландия с её загадочной, многострадальной, окутанной древними легендами и преданиями историей. Семья поэта постоянно проживала в Лондоне, однако будучи ребенком, он часто проводил лето в имении, где родилась его мать, Сьюзен Мэри Поллексфен, в Слайго, небольшом городке на северо-западе Ирландии. В дальнейшем в своих произведениях поэт неоднократно будет возвращаться к полюбившимся красотам графства Слайго, а его ранние произведения будут проникнуты мотивами кельтского фольклора. Меняясь, Йейтс не отрешивался от прошлого, а вписывал его в свою мифологию. В жизни, как и в своем творчестве, Йейтс не позволял себе забывать о прошлом и во всем стремился к некоей эстетической завершенности. В его поздних работах сохраняются намеки на ранние произведения, слышно эхо не только собственных ранних образов и мотивов, но и наряду с ними образов его предшественников, которые сопровождают его до конца.

Драматический дуализм природы человека, так увлекавший Йейтса, связан, в первую очередь, с типом женской красоты, запечатленным на картинах прерафаэлиты Д.Г. Россетти в образах мечтательных дев. Их главная особенность – совмещение в одной фигуре, в одном лице красоты мистической и чувственной. В девственной чистоте ощущалась греховность, в бестелесности – эротичность.

Эта двойственность, земное воплощение трансцендентальной идеи Красоты, во многом отвечала культурной ситуации.

Чрезмерная «эстетизация» природы прерафаэлитами в конечном итоге приводит к превращению самой жизни в искусство, живого в искусное творение рук человека. Известный художественный критик и эссеист Уолтер Пейтер (1839–1894) напомнил о введенном Спинозой понятии «сотворенной природы» («*natura naturata*»).

В конце XIX начале XX вв. в качестве творящей природы (*natura naturans*) выступает сам человек. Изящные и замысловатые рукотворные вещи становятся природой, созданной человеком-демиургом. Самой знаменитой книгой в Англии той эпохи стал роман Ж.К. Гоисманса «Наоборот» (1884), герой которого предпочитал искусственным цветам, похожим на живые, живые цветы, выглядящие, как искусственные.

«Роза» стала сквозным символом Красоты: у Д.Г. Россети она полна тайного значения, у У. Морриса составляет часть средневековой декорации; в поэтической сказке О. Уайльда «Соловей и роза» служит аллегорией гибели красоты в прозаическом обществе. У.Б. Йейтс также вынес этот символ в название цикла своих ранних стихов. В них сказалось увлечение Йейтса розенкрейцеровской доктриной, в которой особое значение придавалось розе и кресту, символизирующим обретение чистоты через страдание.

Йейтс увидел в символизме прежде всего новое мироощущение и способ самовыражения. Немаловажную роль в формировании нового миропонимания сыграла дружба Йейтса с поэтом и критиком А. Саймонсом, членство в «Клубе стихотворцев» (*The Rhymers' Club*) и сотрудничество с журналами «Желтая книга» (*The Yellow Book*), где главным художником некоторое время был О. Бердслей, положивший начало английскому модерну, и «Савой» (*The Savoy*), редактором которого в 1896 году стал Саймонс.

По мнению Р. Элманна, Йейтсу принадлежит лидирующая роль в этой дружбе. Именно он убедил Саймонса пересмотреть ряд существенных положений его ранних статей, термин «декадентский», вынесенный в заглавие статьи 1893 года («Декадентское движение в литературе»), заменить на «символистский».

Символистская поэзия Йейтса 1890-х годов вобрала в себя традиции прерафаэлитизма.

С 1885 г. У.Б. Йейтс стал активно сотрудничать с газетой «Ирландский кельт» и вместе с Д.Хайдом, Т.Роллестоном, К.Тайней и другими принял участие в издании небольшой книги «Поэмы и баллады Молодой Ирландии» (1888). В 1891 г. он вместе с Т. Роллестоном организовал Ирландское литературное общество в Лондоне, а спустя год принял активное участие в деятельности Дублинского литературного общества, созданного Д. О'Лири. Главная цель этих объединений заключалась в том, чтобы способствовать развитию ирландской литературы и популяризировать творчество молодых талантливых авторов. С 1896 г. Йейтс стал принимать активное участие в деятельности Ирландского Республиканского Братства.

Однако не все тенденции Ирландского Возрождения одинаково устраивали Йейтса. Он был противником крайнего национализма, считая, что ирландцы должны направлять свою ненависть не против Англии вообще, а против английского владычества в Ирландии.

Программу национального театра Йейтс определял исходя из общей программы Ирландского Возрождения. Он мечтал о создании героико-романтического театра, театра высоких страстей враждебного натурализму, плоскому и приземленному реализму.

Драматурги той эпохи, и в первую очередь сам Йейтс, хотели дать ирландскому народу театр, который воплотил бы на своей сцене идеал национальной жизни. Но такой идеал не связывался с изображением жизни буржуазии.

В современном ирландском обществе он видел три основных класса: крестьян, купцов и аристократов. Крестьянство, бережно хранившее обычаи и традиции древнеирландской старины, наиболее полно воплощало в себе дух нации. Тесно соприкасаясь с природой, оно сохранило чистоту и силу изначальных человеческих чувств, богатство воображения, создавшего прекрасные народные сказания и легенды. В аристократии Йейтс видел идеал физического совершенства, активной интеллектуальной жизни, великодушия и учтивости. Ирландская аристократия была дорога ему и как хранительница традиций многовековой национально-освободительной борьбы.

Пытаясь понять самую суть ирландского сознания, Йейтс рассматривал мифы как основной элемент метасемиотического восприятия мира. У. Б. Йейтс опубликовал множество сказок западной Ирландии. Исходя из сказанного выше, возможно заключить, что основной задачей, стоявшей перед ирландскими драматургами конца XIX – начала XX вв., становится создание единого национального театра. Базовым знаковым компонентом семиотики ирландского театра становится сам язык (гэльский или же английский). Высказывание как ячейка знаковой системы театра приобретает особый смысл: оно апеллирует к широкой публике: аристократии, крестьянам, простым городским жителям. Предметом сценического отображения являются ирландские мифы, быт крестьян.

Список литературы

- [1] Горкин А.П. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. – М.: Росмэн-Пресс, 2006.
- [2] Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. – М., 2000.
- [3] Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
- [4] Хайченко Е.Г. Поэтический театр У.Б. Йейтса, – М.: ГИТИС, 1986.
- [5] Соссюр Фердинанд де. Курс общей лингвистики. – М.: Едиториал УРСС, 2004.