e-ISSN 3060-5059
DOI: 10.67227

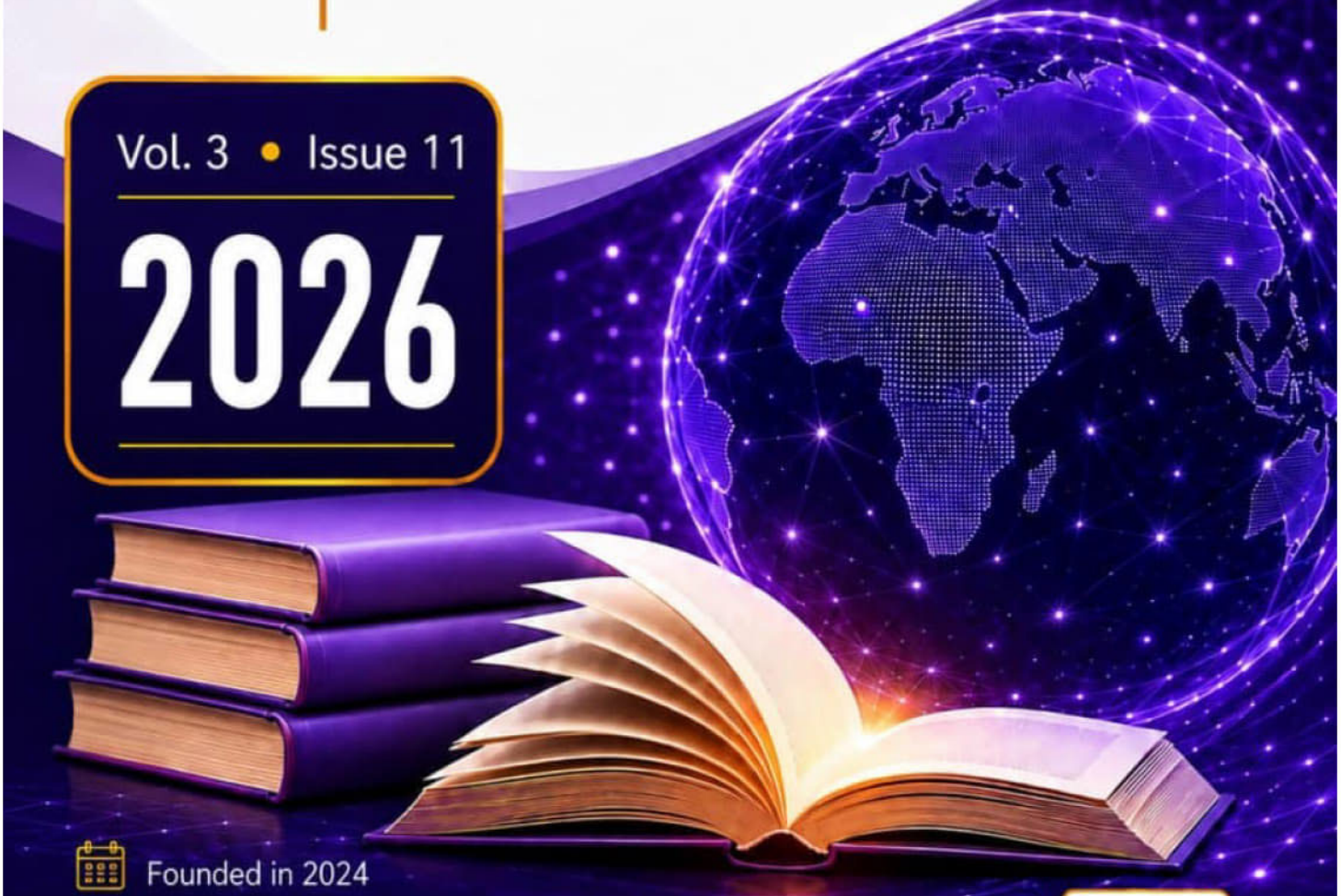
IJTIMOIY-GUMANITAR SOHADA ILMIY-INNOVATSION TADQIQOTLAR

ILMIY METODIK JURNAL

Scientific and Innovative Research in Social and Humanitarian Studies

Vol. 3 • Issue 11

2026



Founded in 2024

publishscience.uz | publish_science_journal@mail.ru

PEER REVIEWED • OPEN ACCESS

ISSN 3060-5059 (Online)
Article / Original paper *https://doi.org/10.67227/170a9d74*

RUS VA O‘ZBEK DRAMATURGIYASIDA «TEATR ICHIDA TEATR» BADIIY FENOMENINING O‘ZIGA XOS XUSUSIYATLARI

Nizamutdinov Timur Malikovich
Samarqand davlat universiteti, assistent.
e-mail: timuurr94@gmail.com **ORCID**: https://orcid.org/0000-0001-7401-5748

Annotatsiya.
Mazkur ilmiy tadqiqotda rus va o‘zbek dramaturgiyasida «teatr ichida teatr» («pyesa ichida pyesa») badiiy fenomenini A. Zenzinov va V. Zabaluyevning «Vanya amakining bog‘ida giloslar pishdi» hamda Said Ahmadning «Kelinlar qo‘zg‘oloni» pyesalari misolida o‘rganish maqsad qilingan. Shu munosabat bilan yuqorida qayd etilgan ikki asarning qiyosiy tahlili amalga oshirilgan. Mazkur badiiy fenomen asosiy dramatik asar syujetiga ichki spektaklning kiritilishini nazarda tutadi. Tadqiqot obyektlarining tanlanishi ushbu asarlarning «teatr ichida teatr» fenomeni nuqtayi nazaridan avval tahlil qilinmaganligi bilan izohlanadi.
Kalit so‘zlar: diptix, metateatr, gender tengligi, patriarxal urf-odatlar.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФЕНОМЕНА «ТЕАТР В ТЕАТРЕ» В РУССКОЙ И УЗБЕКСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Низамутдинов Тимур Маликович
Самаркандский государственный университет, ассистент.

Аннотация.
Целью настоящего научного исследования является изучение художественного феномена «театр в театре» («пьеса в пьесе») в русской и узбекской драматургии на примере пьес А. Зензинова и В. Забалуева «В саду дяди Вани созрели вишни» и Саида Ахмада «Бунт невесток». В связи с этим проводится сравнительный анализ двух указанных произведений. Данный художественный феномен предполагает включение внутреннего спектакля в сюжет основного драматического произведения. Выбор объектов исследования обусловлен тем, что ранее эти произведения не рассматривались с точки зрения феномена «театр в театре».
Ключевые слова: диптих, метатеатр, гендерное равенство, патриархальные обычаи.

DISTINCTIVE FEATURES OF THE ARTISTIC PHENOMENON OF “THEATRE WITHIN THE THEATRE” IN RUSSIAN AND UZBEK DRAMATURGY

Nizamutdinov Timur Malikovich
Samarkand State University, Assistant.

Abstract.
The present study aims to examine the artistic phenomenon of “theatre within the theatre” (“play within a play”) in Russian and Uzbek dramaturgy through the plays “Cherries Have Ripened in Uncle Vanya’s Garden” by A. Zenzinov and V. Zabaluyev and “The Revolt of the Daughters-in-Law” by Said Ahmad. Accordingly, a comparative analysis of these two works is conducted. This artistic phenomenon involves the incorporation of an internal performance into the plot of the main dramatic work. The selection of these works as research objects is explained by the fact that they have not previously been analyzed from the perspective of the “theatre within the theatre” phenomenon.
Keywords: diptych, metatheatre, gender equality, patriarchal customs.

Введение. В последнее время немало работ посвящено понятию метатеатральность. Жанр «театр в театре» (известный в англоязычной и международной теории как метатеатр) - это драматургическая форма, в которой пьеса сознательно подчёркивает свою театральную природу. Персонажи осознают, что они актёры в спектакле, сюжет включает репетиции, постановки или размышления о театре как таковом. Это не просто приём (как пьеса внутри пьесы), а способ рефлексии над иллюзией реальности, границами искусства и жизни.

Хотя термин «метатеатр» ввёл американский критик и драматург Лайонел Абель в своей книге «Metatheatre: A New View of Dramatic Form» (1963). Этот драматургический прием, когда внутри основного спектакля разыгрывается еще один, «спектакль в спектакле», с участием персонажей основной пьесы существует в театральном искусстве с древнейших времен. Метатеатр создает несколько уровней реальности и помогает раскрыть характеры или идеи. В своем знаменитом труде Л. Абель утверждал, что настоящая трагедия (в античном смысле - с неизбежной судьбой и абсолютными ценностями) стала невозможна после Средневековья из-за роста самосознания человека. Вместо трагедии возник метатеатр: пьесы, где жизнь воспринимается как уже «театрализованная», а персонажи обладают рефлексией, подобной драматургу. Еще Л.Абель считал, что

ISSN 3060-5059 (Online)

метатеатр начинается с Шекспира (Гамлет), где герой размышляет о театре как зеркале жизни, и продолжается у Кальдерона («Жизнь - сон»). Это жанр, где зритель вынужден осознавать искусственность происходящего, что разрушает иллюзию и провоцирует философские вопросы: «Что есть реальность? Является ли жизнь спектаклем?»

Приёмы «театра в театре» встречались раньше, так в античности (хор в греческих трагедиях иногда комментировал действие) и в средневековых мистериях (с элементами саморефлексии). Но метатеатр использовалось как литературный приём систематически - в эпоху Барокко и Просвещения. А в XX веке метатеатр стал ключевым для модернизма и постмодернизма (Брехт, Пиранделло, Беккет).

Основные приёмы метатеатра являются пьеса внутри пьесы (play-within-a-play). «Пьеса в пьесе» - это драматический приём, при котором персонажи основной истории смотрят или разыгрывают другую пьесу (или показывают рассказ/фильм) внутри основного повествования, создавая слои реальности (mise en abyme), используемые для комментирования основного сюжета, природы театра (метатеатр) или раскрытия истинных характеров персонажей. Это особенно заметно в шекспировском «Гамлете» с «Мышеловкой», призванной зацепить совесть короля, где актёры ставят спектакль на сцене. А также приемы разрушения четвёртой стены - обращение со сцены к зрителю напрямую и рефлексия персонажей, которые обсуждают свою роль, репетиции, иллюзию. Реже используется прием игра с иллюзией - внезапное раскрытие, что происходящее - театр (смена декораций на глазах, актёры в гриме).

Следует подчеркнуть, что в значимых трудах теоретиков литературы - трехчастная «Теория драмы» А.А. Аникста, «Драма как род литературы» В.Е. Хализева термин «метадрама» не встречается. В связи с чем долгое время в русской литературоведческой литературе отсутствовало точное определение данного понятия. Только начиная со второго десятилетия нашего столетия в русской научной литературе стали появляться научные статьи, посвященные указанной проблеме. Исследователь А.В. Кубасов пишет, что «метадрама и смежные с ней, но всё-таки не тождественные понятия «метатеатр» и «метатеатральность» представляют разные плоскости одного «объемного» явления, имеющие между собой линии пересечения». [2; с.87] А.В. Макаров, в своей работе он пишет: «Условием для того, чтобы мы могли назвать некую пьесу «метатеатральной», является условие включения в драматургический текст пьесы драматургического текста». [3; с.142] То есть, по мнению исследователя, во главу предмета изображения ставится сцена репетиции основного сюжета.

В одном из электронных справочном издании Университета Виктории - The UVic Writer's Guide, статьи которого опубликованы без указания авторства, зафиксировано следующее определение термина метадрамы: «Способ письма, при котором комментируется процесс написания; она саморефлексивна (self-reflexive)». [5; с.22] Это определение подчёркивает специфику метадраматургии как рефлексивной формы театрального искусства, в которой драма осмысляет собственную природу, средства и границы. Известный исследователь и специалист по творчеству С. Беккета Р. Кон противопоставляет термин «метадрама» введённому им неологизму theatereality («театральная реальность»): «Я воспринимаю метадраму как форму авторской рефлексии, а театральную реальность - как отдельную форму метадрамы». [4; с.104] В этом сопоставлении метадрама рассматривается как форма драматургии, направленная на рефлексию по поводу собственной театральной природы, в то время как theatereality акцентирует внимание на особом типе сценического бытия, где границы между художественной иллюзией и театральной условностью сознательно стираются, создавая уникальное пространство восприятия.

По мнению Шмеллинга, сценический зритель является лишь «средством коммуникативной функции в процессе взаимодействия между реальной публикой и реальным автором».[1]

Современная драма в своем наличии имеет несколько своеобразных приёмом, одним из которых является «диптих». Специфика драматургического диптиха проявляется в двойственной рецепции читателем: с одной стороны, произведение воспринимается как целостное художественное единство, с другой - как состоящее из двух взаимосвязанных, но автономных по смыслу и структуре частей. Подобный тип композиционной организации был использован А. Зензиновым и В. Забалуевым в пьесе «Поспели вишни в саду у дяди Вани».

Драма «Поспели вишни в саду у дяди Вани» привлекла к себе внимание филологов уже своим заглавием, где авторы ориентируют читателей на два произведения А.П. Чехова. Феномен диптиха как уже было отмечено, проявляется в том, что чтение произведения можно ограничиться первой частью или второй, либо в его целостности.

Предложенный авторами алгоритм для синтеза частей пьес «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани» носит рекомендательный характер и не является единственно возможным. Они заявляют: «Нетрудно, например, заметить, что с пьесой номер II («У дяди Вани») при желании можно обходиться как с колодой карт, раскладывая скетчи сообразно вкусу и в соответствии с железно-неуловимыми законами перформанса. Порядок действий в пьесе номер I («Поспели вишни в саду») - тоже не догма, скорее - призыв к творческому беспорядку. Всем, кто азартен - карты в руки».

Указанные элементы позволяют расширить горизонты для режиссерского и читательского «своеволия». Каждый читатель может поставить себя на место режиссера и собрать драматический пазл, как ему захочется.

Здесь будет рассмотрен текст пьесы в целостности, так как чтение отдельных частей приводит к недопониманию смысла пьесы. Первая пьеса «Поспели вишни в саду» в сюжетном плане является продолжением драмы А.П. Чехова «Вишневый сад». История героев связана уже с событиями революции начала XX века. Место

[1] Schmeling M. Das Spiel im Spiel: Ein Beitrag zu vergleichenden Literturkritik.- Rheinfelden, 1977. – P. 186.

ISSN 3060-5059 (Online)

действия - княжеский особняк, упоминаемый как тюрьма. Географически - провинциальный городок, переходящий из рук в руки меньшевиков и большевиков.

Интерес пьеса вызывает не только своей сюжетной основой, но и постоянными обращениями к чеховскому первоисточнику. Особое внимание уделяется образной системе. Так, к примеру, Гаев поглощён игрой в бильярд, несмотря на то что находится в тюрьме, и неоднократно проявляет свою нервозность. Лопахин же старательно демонстрирует свою заботу о Любови Андреевне.

Сюжетная канва пьесы связана с ожиданием героями решения своей дальнейшей судьбы, а именно вопроса жизни и смерти (новая власть решает, кого оставить в живых, а кого расстрелять). Судьбы людей в этом произведении либо определяются самими героями, либо они становятся безвольными жертвами обстоятельств. Епиходов, будучи наблюдателем за Раневской, оказывается в заточении вместе с Кретьеном и Гаевым, и даже Пищик не может повлиять на их освобождение. Петя Трофимов направляет винтовку на Раневскую, а вести о трагической кончине Ани (от тифа), Вари и прочих лишь подчёркивают всеобщую обречённость. Каждый акт пьесы несёт в себе трагическую развязку: сначала погибают персонажи массовки, а в финале пьесы — Пищик и его дочь. В живых остаётся Лопахин, но это спасение превращает его образ в антигероя: он бросает остальных ради собственного спасения.

А. Зензинов и В. Забалуев в своей пьесе также используют комизм, как и А. П. Чехов в «Вишнёвом саде», однако именно эта особенность, напротив, отдаляет произведение от чеховского первоисточника. Драма современных авторов, в отличие от произведения русского классика, построена на преувеличенном гротескно-комическом изображении. Так, например, если в начале Епиходов именует себя «двадцать два несчастья» по аналогии с чеховской комедией, то по мере развития сюжетной линии прозвище изменяется героями по принципу градации: «тридцать три», «пятьдесят пять», «семьсот семьдесят семь», «тысяча и одно», «миллион несчастий».

Вплетение сцен из «Дяди Вани» в ткань повествования стало возможным благодаря тому, что в мрачных подземельях тюрьмы обитает труппа артистов, чьи представления служат откликом на прихоти сменяющих друг друга правящих сил.

Заглавия первоисточников у современных авторов претерпевают определённые изменения. Стоит обратить внимание на то, что заглавие первой пьесы значительно отличается от чеховского первоисточника, тогда как заглавие второй изменено минимально, лишь путём сокращения оригинала.

С точки зрения композиционно-сюжетной основы две пьесы не имеют пересечений до последнего акта. Квинтэссенцией первой чеховской комедии, применённой к современной пьесе, является сострадание к действующим лицам. Основой второй пьесы становится рассмотренная нами проблема театральности и приём «сцена на сцене».

Финальная сцена существенно отличается от исходного варианта «Дяди Вани». Авторы решили закончить спектакль непривычным образом: зрителей переключают на английский язык, и всё происходящее они воспринимают на русском через синхронный перевод, осуществляемый ведущим. В качестве комментариев в спектакль вводятся баллады. Баллады проникнуты мотивами трагической судьбы человека и предваряют события пьесы. Как только актёры заканчивают исполнять свои сценические роли, их уводят служащие в красных рубашках, как нетрудно догадаться, на расстрел.

Заключительная сцена второй пьесы затрагивает проблему разграничения двух произведений. В пьесе «У дяди Вани» авторами используется специфический театральный приём «сцена на сцене», который раскрывается через появление зрителей, рассаживающихся в подвале. Связь между первой и второй пьесами прослеживается на уровне ремарок, а также образной системы: герои второй пьесы смотрят на авансцену, где лицедействуют персонажи первой пьесы. Кроме того, важной объединяющей составляющей является идея, которую можно обобщить следующим образом: вымысел порождает собственную реальность, то есть театральное действие определяет существование героя (герой остаётся живым до тех пор, пока играет роль). Данный приём наглядно реализуется в действии персонажа Гаева, который срывает занавес, отделявший на протяжении всей пьесы часть сценического пространства, за которым находились актёры. Визуальный образ, раскрывающийся как персонажам, так и читателю, закреплён в финальной авторской ремарке: «На внутренней сцене в декорациях первого действия сидят вокруг самовара персонажи «Дяди Вани» в костюмах эпохи и, попивая чай, смотрят на авансцену, на обитателей подвала в бывшем особняке княгини Тенишевой».

Говоря об узбекской драматургии, стоит отметить один из важных периодов её развития — начало XX века, когда ставился вопрос о дальнейшем развитии узбекской драматургии. По замечанию В. Ахмедовой, «Первоначальные шаги были нелегкими — на пути встречались многочисленные препятствия, и феодальные и клерикальные круги всячески мешали узбекам перенимать европейский театральный опыт. Тем не менее, в начале XX века мечты о театре нового формата начали осуществляться».

Примеры использования приёма «сцена на сцене» в узбекской драматургии:

а) Традиционные свадебные церемонии: в некоторых пьесах свадебная сцена может служить обрамлением для других историй, рассказываемых участниками торжества. Через эти истории раскрываются семейные конфликты, взаимоотношения поколений и моральные дилеммы;

б) Театральные постановки внутри сюжета: узбекская драматургия иногда включает персонажей, которые сами ставят спектакль или рассказывают сказания, что подчёркивает культурное наследие и силу устного творчества;

в) Использование притч или народных сказаний: в пьесах могут присутствовать сцены, в которых герои рассказывают друг другу народные истории, параллельные основному конфликту и помогающие героям осознать

ISSN 3060-5059 (Online)

жизненные уроки.

Метатеатральные элементы часто включают традиционные танцы, музыку и поэзию, что создаёт атмосферу праздника. Через такие сцены драматурги подчёркивают важность семейных ценностей, уважения к старшим и преемственности традиций. Этот приём часто используется, чтобы смягчить драматизм основной истории или придать ей философскую глубину.

В «Бунте невесток» Саида Ахмада сцена, разыгрываемая невестками, раскрывает абсурдность традиций, на первый взгляд неуловимую в повседневной жизни.

Хотя в пьесе Саида Ахмада главными художественными средствами являются комедия и сатира, элементы метатеатра также присутствуют благодаря использованию приёма «сцена на сцене». Невестки разыгрывают собственную жизнь, создавая «театральные» представления, в которых персонажи демонстрируют абсурдность некоторых семейных традиций. Этот приём помогает не только усилить комический эффект, но и заставляет зрителей задуматься о театре как о средстве выражения социальных и культурных конфликтов.

Для Саида Ахмада важно показать социальные проблемы через приём «сцена на сцене», поскольку он позволяет донести авторские идеи до зрителя с максимальной выразительностью, используя несколько ключевых элементов, таких как юмор, сатира, инсценировка и символизм. Такие сцены становятся мощным инструментом авторского осмысления и критики социальных и культурных проблем, позволяя одновременно раскрывать характеры персонажей и вовлекать аудиторию в размышления о социальных переменах.

Причины, по которым автор использует приём «сцена на сцене» для раскрытия социальных проблем:

1. Многослойность и многозначность — приём позволяет создавать несколько уровней повествования, что помогает показать не только явные, но и скрытые социальные проблемы. Это придаёт тексту глубину и даёт зрителю возможность интерпретировать происходящее на разных уровнях, усиливая воздействие.

2. Создание контраста и преувеличение — автор может использовать преувеличение, чтобы показать абсурдность социальных норм и семейных устоев. Пародия на традиции или поведение персонажей высвечивает их недостатки и заставляет зрителей задуматься. Сцены, в которых невестки вносят элементы театральности в бытовую реальность, становятся сильными комическими средствами и в то же время подчёркивают бессмысленность некоторых традиций и семейных правил.

3. Показ скрытых конфликтов и эмоций — приём даёт героям возможность выразить мысли и чувства, которые они не могут озвучить напрямую. Это позволяет продемонстрировать скрытые социально значимые конфликты, такие как давление традиций, борьба за свободу и индивидуальность. Невестки, разыгрывая сцены, выражают своё недовольство и протест против устаревших традиций, что даёт зрителю возможность увидеть внутренние конфликты, о которых персонажи не говорят открыто.

4. Метафорическое представление социальных проблем — приём «сцена на сцене» может служить метафорой для отражения социальных проблем. Автор может использовать такие сцены как аллегорию для описания более глобальных вопросов, таких как изменение роли женщин в обществе, проблемы семейных отношений, борьба за равенство и свободу. Сцены, разыгрываемые невестками, могут стать символом борьбы за права женщин и протеста против угнетения в семье.

5. Вовлечение зрителя в размышления — такой приём позволяет не только развлечь зрителя, но и активизировать его восприятие, побуждая к размышлениям о социальных проблемах. Сцена на сцене, как правило, разрушает чёткие рамки сюжета и открывает новые горизонты для интерпретации. Инсценировка позволяет зрителю взглянуть на проблему с разных сторон, увидеть сочетание серьёзных тем с комическими моментами, что помогает глубже понять суть конфликта.

Метатеатральный приём в «Бунте невесток» позволяет персонажам «выйти за рамки» своих ролей в семье и показать зрителям, что они не просто живут в рамках традиционных семейных порядков, но и являются актёрами в некой «пьесе», в которой исполняют определённые роли. Невестки разыгрывают сцену внутри пьесы, что напоминает театральное представление и создаёт метафору борьбы с авторитарными порядками в семье. Это даёт невесткам возможность выразить свои мысли и протесты в театральной форме, а зрителям — осознать, что они наблюдают за искусственно созданной ситуацией. Таким образом, показывается, что традиции и семейные роли порой становятся своеобразными театральными постановками, в которых каждый играет свою роль, не осознавая её абсурдности.

Метатеатр в пьесе разрушает так называемую «четвёртую стену», то есть границу между актёрами и зрителями. Персонажи начинают осознавать свою театральную природу и взаимодействовать с тем, что происходит на сцене. Этот приём помогает сделать зрителя соучастником происходящего, а не просто наблюдателем. Это важный элемент, который не только усиливает эмоциональную вовлечённость, но и помогает зрителям осознать, что происходящее в пьесе — не просто бытовой конфликт, а серьёзная социальная проблема, о которой следует задуматься. Он показывает, что зрители могут быть не просто сторонними наблюдателями, но и активными участниками процесса осознания социальной реальности. Таким образом, пьеса становится не просто комедией, а средством более глубокого осмысления социальной роли театра. В «Бунте невесток» метатеатр служит ещё одной важной цели — подчеркнуть силу женщин, которые через «театр» и игровые элементы демонстрируют свой протест и стремление к переменам. Сцена на сцене становится символом того, что женщины способны бороться за свои права и свободы, используя умение «играть» по правилам общества и подрывать их.

«Бунт невесток» Саида Ахмада — произведение, острота и актуальность которого не ослабевают с течением времени, поскольку затронутые в нём проблемы остаются значимыми и по сей день. Пьеса не только раскрывает

ISSN 3060-5059 (Online)

внутренний мир семьи, но и тонко высмеивает устаревшие общественные порядки. Смех и бытовая сатира в произведении Ахмада проистекают из жизненных перипетий, колоритных характеров персонажей, их остроумных реплик и динамичного взаимодействия. Автор искусно прибегает к юмору, чтобы осветить важные вопросы, не скатываясь при этом в дидактику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахмедова В. Вклад жадидской литературы в развитие узбекской драматургии // Modern Science and Research. – 2024. – Vol. 3, № 7. – С. 321–324. **https://inlibrary.uz/index.php/science-research/article/view/36277.**
2. Кубасов А. В. Театральная игра в театр как форма проявления креативности языковой личности («Квартира Коломбины» Л. С. Петрушевской) // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. – 2019. – № 2. – С. 87. **Jurnalning 2019-yilgi soni — to‘liq PDF.**
3. Макаров А. В. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: материалы конференции молодых ученых (1 апреля 2011 г.). – Томск: Томский государственный университет, 2011. – Вып. 12. – Т. 2: Литературоведение и издательское дело. – С. 142–151. **http://philology.tsu.ru/uploads/files/tom2.pdf.**
4. Cohn R. Now Converging, Now Diverging: Beckett’s Metatheatre // Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. – London: Macmillan Press Ltd., 1997. – P. 104. **https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-25443-9_6.**
5. Metadrama, Metafiction // The UVic Writer’s Guide / Department of English, University of Victoria. – 1995. – P. 22.
1. Schmeling M. Das Spiel im Spiel: Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik. – Rheinfelden, 1977. – S. 186. **Kitob haqidagi taqriz — Bamberg universiteti repozitoriysi.**