

КОНЦЕПТ «ТЕАТР» В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ XX в.

Театр - один из многозначных и полифункциональных концептов литературного процесса на всем его протяжении от античности до современности. Это собственно театр, драма как произведение для театра, спектакль, игра, неестественное поведение; место действия, художественный образ, сюжетообразующая метафора, аллюзия, мотив, тема.

Театр во всех его смыслах становится значимой частью художественной структуры романа, является одним из ключевых образов, организует пространство действия и само действие или отдельные его эпизоды, кроме того, театральная тематика определяет общую тему произведения, его эстетическую концепцию и особенности построения конфликта. Причем практически во всех названных положениях велико участие категории игры как обязательного атрибута любого театрализованного действия. Особый смысл заключается в использовании авторами романов различного рода аллюзий из классических и современных драматических произведений.

Более того, функционирование концепта «театр» определяет формирование театральности как поэтологической категории. Под театральностью понимаем категорию поэтики романа, определяющую особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированную на создание модели театрального/сценического представления или драматургического текста.

Театральность как категория поэтики романа определяет его жанровую модификацию, что позволяет выделить с этой точки зрения три группы романов:

- роман-метафора;

* © С.Г. Липнягова, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2006.

- роман-аллюзия;
- роман-метаспектакль (метатеатр). (Понятие «метатеатр» относительно произведений Шекспира, Сервантеса, Кальдерона, Гете, Пиранделло, Бюхнера, Жене, Беккета вводит и комментирует американский критик и драматург Л.Абель «Метатеатр. Новый взгляд на драматургию», 1963.)

В первой группе «роман-метафора» отметим общее звучание и расшифровку сюжета, заложенного в метафоре «мир – театр». Театр – зеркало, в котором отражается мир. В романах этого типа театр – место действия, центр художественного мира, образ, идея. Театральность в первую очередь определяет философское наполнение романа, его сюжетостроение, конфликт (театральное – нетеатральное). Ярким примером романа-метафоры назовем произведения С.Мозма «Театр» (*The Theatre*, 1937), В.Вулф «Между актами» (*Between the Acts*, 1941), Д.Б.Престли «Потерянные империи» (*Lost Empires*, 1965), вариант перевода названия романа «Дядя Ник и Варьете».

Вторая группа – «роман-аллюзия». При безусловном присутствии названных вариантов функционирования категории театральности в основе сюжета ряда произведений лежит не просто метафора «мир – театр», а некая драматическая/театральная идея, мотив, образ, аллюзия. И театр приобретает знаковый характер. Театральный код усложняется за счет усложнения интерпретации метафоры, расширяется, хотя вместе с тем произведение становится отчасти импровизацией на заданную тему. Более того, это не исключает и присутствие других аллюзий, наоборот, они включаются, вовлекаются в новый уже внутренне театральный опыт, как, например, в романах Д.Фаулза «Коллекционер» (*Collector*, 1963) и А.Мердок «Море, море» (*The Sea, the Sea*, 1978). В романах этой группы усложняется роль режиссера, его усилия (хотя и через других персонажей) направлены на себя, на изменение собственного мира, порой ценой вмешательства в мир другого человека, но он творит собственную жизнь.

В первых двух группах романов мир уподобляется театру.

В третьей группе – «роман-метаспектакль (метатеатр)» театр становится моделью мира, что соответствует развитию второй составляющей метафорического сюжета «мир – театр; театр – мир», причем эта модель строится на глазах и при участии читателя. Это романы Д.Фаулза «Маг» (*Magus*, 1966) и П.Акройда «Процесс Элизабет Кри. Роман об убийствах в Лаймхаусе» (*Dan Leno and Limehouse Golem*, 1994). В этих произведениях также происходит усложнение театрального кода за счет трансформации образов театра и режиссера. Что соответствует возникновению *театра жизни*, в котором усилия режиссера и избранных им актеров нацелены на откровенную «постановку» жизни одного персонажа (как в романе Фаулза «Маг») или изменения мира вообще (как в романе П.Акройда).

Рассмотрим варианты функционирования концепта «театр» на примере романа-метафоры.

В романе С.Мозма рядом с образом Джулии Ламберт, чья история составила основное его содержание и чей образ обычно привлекает читателя и критика [1], развивается и полновластно захватывает внимание еще один образ – столь же значимый в ткани повествования – театр.

Автор не уделяет особого внимание описанию здания, внутреннего устройства его помещений, декораций того или иного спектакля, это ему не столь важно. Театр возникает не столько как место действия в романе, сколько как некий атрибут жизни героев романа. Образ театра это не только «Сиддонс-театр», прямой которого является главная героиня, его наполнение гораздо сложнее: прежде всего, конечно, театр Джулии Ламберт и театр Майкла Госселина, театр Жанны Тэбу и Джимми Лэнгтона – наставников героини, театр Тома и молодых актрис, идущих вслед за Джулией, ее сына, Роджера, Чарльза Тэмерли и Долли де Фриз и, наконец, театр повествователя романа. Это еще и театр эпохи начала XX века: спектакли и роли, актеры и актрисы, театральные художники, рассуждения об актерском мастерстве, сценических удачах и провалах. И уже как заключительный этап обобщения и представления образа театр-мир или, точнее, мир-театр.

Театральный, да и культурный контекст одновременно представляет собой и дополнительные штрихи к «портрету» театра как одного из центральных образов романа. Сара Сиддонс (не ее ли имя стало основой названия театра Майкла и Джулии?), Бенуа Констант Коклен, оценивший *beaute du diable* Джулии, Франк Роберт Бенсон, в труппе которого три года играл Майкл, Элеонора Дузе, с лицом которой сравнивает лицо молодой актрисы Джимми Лэнгтон, Медис Кендел. Эти имена не только проводники в «реальный» мир произошедших событий, подчеркивающие ее достоверность, это великие части-составляющие образа театра конца XIX – первой половины XX века. Интересен выбор пьес: Ибсен, Шоу, Баркер, Зудерман, Хэнкин, Голсуорси. Названы авторы рубежа веков, в большинстве своем принадлежащие к «новой драме» и формирующие литературный контекст эпохи. Эту же функцию выполняют и указания на роли, которые играют Майкл и Джулия, и пьесы, популярные в то время. Активная жизнь на сцене пьес европейской новой драмы, шекспировские тексты, сложные для декламации своим стихом, и «крамольные» мысли о том, что «с Шекспиром далеко не уедешь», но в то же время употребление шекспировских фраз в разговоре завершает формирование образа театра в романе.

Одна из последних фраз в романе – афоризм Шекспира: «Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры», звучит как собственное выношенное кредо актрисы Джулии Ламберт. Этим изречением, по сути, подводится итог всему происходящему в романе. Касается оно не столько основного непосредственно

го действия, сколько некоторых событий в жизни примы Сиддонс-театра и законов жизни (мира) общества, окружающего Джулию, общества, не ограниченного рамками театра.

Эта фраза рождается вместе с появлением Джулии в самой первой строке романа, зреет с каждой его сценой, и, наконец, произносится в финале.

Однако слова Шекспира отражают не только основную идею романа Сомерсета Моэма, построение реплики из комедии «Как вам это понравится» отражает основные принципы построения романа.

Мир, в понимании автора в данном случае, конечно, прежде всего мир Джулии, точка отсчета для него – театр, и, в первую очередь, театр Джулии. Однако границы между миром театральным и миром реальным постепенно размываются. И вот уже сложно сказать, кто находится в данный момент в маске – актер, исполняющий роль, или человек, живущий в реальном мире.

Для самой Джулии Ламберт, как мы узнаем из ее воспоминаний, театр составляет основное содержание ее жизни. Даже роман с Майклом возникает и развивается не на фоне, а, скорее, внутри ее театральной жизни. По крайней мере так воспринимает эту ситуацию сама героиня и, следовательно, мы. Лишь обозначив начало их романа работой над пьесой Ибсена «Приведения», автор и в дальнейшем повествовании делает акцент на вторжении театра в их отношения, в поведение каждого, и в смысле исполнения сценической роли и режиссирования той или иной сцены либо мизансцены в повседневной жизни. И только в нескольких эпизодах романа С.Моэм вводит описание их работы непосредственно над спектаклем. Да и отношения с Томом, как Джулия этого не хотела, стали продолжением ее «театрального» «я», а не частью ее «светской» жизни.

Театр проникает в повседневную жизнь актрисы, заполняет ее. Роль простой, скромной, простодушной девушки, живущей на лоне природы, во время посещения родителей Майкла и сама «умилительная сцена» помолвки, роль разгневанной фурии, хотя может и бессознательная, в разговоре с Джимми о возможном отъезде Майкла в Америку. Подобные фрагменты можно найти в каждом значимом эпизоде романа. Причем во многих из них происходит совмещение сцены из реальной жизни, режиссируемой Джулией, и сцены из легко узнаваемой пьесы, как, например разговор Гертруды и Гамлета. А может быть, и наоборот, когда интересный жест возникает сам собой в самом обычном разговоре, и Майкл, а то и сама Джулия акцентируют на нем внимание, поскольку он может пригодиться для будущей роли.

Понимает ли сама Джулия, когда она - реальная и когда она - играющая роль? Есть ли моменты в ее жизни, когда театр отпускает ее? И она не играет. Да. Есть в романе моменты, когда Джулия остается наедине с самой собой и позволяет себе либо вспоминать прошлое, либо переживать настоящее. Быть может это еще и начало ее отношений с Томом, или размышления о сыне, или попытка понять свои собственные чувства. Однако даже и в эти моменты она анализирует и просчитывает ситуацию. Но кто из нас это не делает?

Собственно же постановка жизни начинается тогда, когда ее чувства обострены, и ей надо с честью выдержать ту или иную жизненную ситуацию. Это желание выйти замуж за Майкла, развязка ее романа с Томом, сцены объяснений с ним и попытка обрести выход из этой ситуации через отношения с Чарлзом.

Но все-таки «театральное» «я» побеждает, побеждает Джулия-актриса, способная заставить неискушенного зрителя и завзятого театрала искренне сопереживать ее героиням и восторгаться ее игрой. Джулия точно рассчитала свои силы и до конца довела роль, соединившую в себе роль в пьесе и роль в собственной любовной драме. Что позволяет говорить о том, что перед нами разыгрывается цепь мини-спектаклей, а, может, и сцены и действия одного общего спектакля.

Один из самых загадочных и неоднозначных романов Вирджинии Вулф «Между актами» также представляет собой вариант интерпретации знаменитой метафоры «весь мир – театр».

Ключевым фрагментом в романе является традиционный летний спектакль, разыгрываемый сельскими жителям под руководством режиссера-любителя мисс Ла Троб. В монографии, посвященной исследованию творчества В.Вулф, М. Розенталь подчеркивает, что и роман, и спектакль фактически представляют собой попытку их авторов «показать нас как мы есть здесь и сейчас» [2].

Театр в романе предстает, прежде всего, как детище Ла Троб, что, по сути, равно спектаклю и может быть обозначено как «театральное пространство». Но есть и другое пространство – «нетеатральное» - семьи Оливеров и гостей, посетивших их дом, в ходе повествования превращающееся в «театральное». Два вечера в Пойнз-Холле, обрамляющие день театрального представления. Для читателя представляется неясным, разделены или объединены постановкой эти вечера либо это просто действия одного спектакля. Тем более, что автор в последней строке романа поднимает занавес, на сцене остаются Джайлз и Айза: «Потом подняли занавес. Они заговорили» [3, с. 221]. Можно предположить, что основное действие еще впереди, и начало ему новый, пока еще никому не слышный разговор двоих. Следовательно, пьеса под названием «Жизнь, или Весь мир – театр» – пьеса на все времена, основное содержание которой интерпретирует автор своим романом, продолжается.

На импровизированной сцене – поляне, обрамленной кустарником и березами, не только обозначаются вехи истории, на ней оживают традиционные для культуры Англии сюжеты и образы. От первой сцены, в которой появляется маленькая Филлис Джонс, как бутончик вся в розовом, символизирующая Англию-дитя, идет движение к Англии времен Чосера, затем – королевы Елизаветы и Шекспира и далее к современности,

что можно рассматривать как реконструкцию социальной и литературной истории Англии, отражающей моду и стиль различных периодов этой истории [4].

В трактовке функционирования концепта театра в романе важно и то, что комментарии зрителей перемежаются с репликами и фрагментами спектакля. Именно в процессе построения диалога «зритель – пьеса» становится понятно, что дистанция между «я» и «мы» зрителей и «я» и «мы» персонажей разыгрываемых сцен постепенно уменьшается, а затем и вообще исчезает. Превращение стороннего зрителя в участника событий, в одного из многих было важнейшей задумкой режиссера любительского спектакля, что напрямую соотносится с позицией и автора романа. Стилизация Ла Троб в русле традиционных мотивов английской культуры и литературы (а это «Кентерберийские рассказы», драма времен Елизаветы, драма Реставрации, мелодии песенок и шум лондонских улиц, несущиеся из граммофона) вызывает в памяти зрителей знакомые образы, строки и становится абсолютно созвучной их внутреннему состоянию.

Включение в общий текст и ритм спектакля прослеживается относительно всех ведущих персонажей «нетеатрального» повествования. Каждый из них приходит со своим мотивом, своей темой, которые найдут реализацию за пределами пространства разыгрываемой сельскими жителями пьесы, т.е. в «нетеатральном» повествовании. Это, в первую очередь, касается Айзы, Манрезы и Джайлза.

Переход «я» зрителя в «я» персонажа пьесы обусловлено пространственной составляющей театра. Предполагалось два варианта сцены в зависимости от погоды: сцена-лужайка под открытым небом или же Сарай. Сарай – большое строение на скотном, такое же дряхлое как церковь, даже сложенное из того же камня. «Те, кто бывал в Греции, всегда говорили, что Сарай напоминает храм. Те, кто в Греции не бывал – большинство, – все равно умилялись» [5, с. 51]. В любой ситуации, будь то уборка урожая, либо театральная постановка, либо деревенский праздник, именно к Сарая вели все дороги. В нем накрывался праздничный стол, его стены украшались гирляндами из белых и алых роз. Сарай – место, объединяющее зрителей, дающее возможность обсудить впечатление от только что увиденного, место, где в момент традиционного чаепития в антракте спектакля разыгрываются личные драмы. Это точка, в которой тесно переплетаются пространство реальное и театральное, игровое.

Подобная бинарность характеризует и место, выбранное мисс Ла Троб для сцены. «Деревья стояли великомерно прямые. Не то чтобы уж очень ровным строем; но все же ровным, как колонны собора; как собор без кровли; храм под открытым небом...» [6, с. 86]. Природа как будто специально подготовила это место для постановки спектакля. «Лужок – ровный, как пол в театре. Приподнятая терраса служит естественной сценой. Вязы, как колонны, обрамляли сцену» [7, с. 96].

Природа – храм, мир – храм, театр – храм; дороги, ведущие к Храму, тропинки, ведущие к Сарая и лужку-сцене – это явно прочитываемые в тексте романа знаки, которые заставляют задуматься о значимости диалога «мир – театр».

Есть в этом театре все необходимые атрибуты: кулисы и задник, обрамляющие сцену, декорации, грим-уборные, буфет, зрительный зал. Это березы и кустарник, вязы и дубы, заблудившиеся в них коровы, поля и бесконечное небо, летающие над головами актеров и зрителей ласточки и стрижи, обитатели храмовых карнизов, грубо намалеванные холсты, простыня, расстеленная на террасе и изображающая озеро, ящик из-под мыла, означавший скалу в море.

Пространство зрительного зала ничем не отделено от пространства сцены. Впрочем, последнее практически не имеет топографических границ.

Режиссер спектакля и автор романа сознательно растворяют друг в друге пространство игровое, театральное и реальное, показывая их условность. И в «нетеатральном» повествовании пространство наполнено театральными атрибутами.

Итак, функционирование концепта «театр» в рассматриваемых романах дает возможность говорить о формировании театральности как поэтологической категории романа, что, в свою очередь, определяет их жанровую модификацию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. См., например: Кириллова Т.Д. Творческая личность в романах Сомерсета Моэма: автореф.дис. ... канд.филол.наук / Т.Д.Кириллова. – М., 1985. – 18 с.; Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (на примере романов У.Теккерея «Ярмарка тщеславия», О.Уайльда «Портрет Дориана Грея», С.Моэма «Театр»): автореф.дис. ... канд.филол.наук / О.О.Легг. – СПб., 2004. – 20 с.
2. Rosenthal M. Virginia Woolf / M. Rosenthal. – L., 1979. P. 190.
3. Вулф В. Между актов / Пер.с англ. Е.Суриц / В.Вулф. – СПб., 2004.
4. Thakur N.C. The Symbolism of Virginia Woolf / N.C. Thakur. – L., 1965. P. 155-156.