

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 811.11

МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ (на материале произведений Б. Ансуорта «Моралите» и Г. Норминтона «Чудеса и диковины»)

О.А. Баратова, В.Б. Шамина

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, 420008, Россия

Аннотация

В эпоху постмодернизма театральность становится одной из характерных примет литературы. В настоящей статье это показано на основе анализа двух романов английских писателей: «Моралите» Барри Ансуорта (1995) и «Чудеса и диковины» Грегори Норминтона (2004), которые пока не получили должного освещения в российской критике. Выявлено, что тексты произведений предельно театрализованы, поскольку концепт театра охватывает все уровни их художественной структуры: тематический, лексический, психологический, философский. Театрализация становится основополагающим принципом художественной структуры и проявляется в визуализации, диалогичности, желании героев срежиссировать жизнь и т. д. Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что в рассматриваемых романах Б. Ансуорта и Г. Норминтона представлена метатеатральная картина мира, важнейшими признаками которой являются размытие границ между театром и реальностью, переход к постмодернистской карнавализации с её множественностью, отсутствием чётко выраженных идеологических ориентиров, смешением высокого и низкого, всеобъемлющим игровым началом.

Ключевые слова: постмодернизм, театральность, карнавальность, симулякр, метатеатральность

Богатая палитра театральных приёмов неоднократно использовалась писателями, вводящими их в семантическое поле своих произведений. В литературе прошлого можно обнаружить многочисленные художественные образы, связанные с театром и имеющие знаковый характер как для отдельного произведения, так и для всего творчества автора. В эпоху постмодернизма театральность становится способом выражения игровой природы текста. Мы постараемся это показать на основе анализа двух романов английских писателей конца

XX – начала XXI в., а именно «Моралите» Барри Ансуорта¹ и «Чудеса и диковины» Грегори Норминтона², действие которых происходит соответственно в период позднего Средневековья и Возрождения.

Одна из характерных черт современного английского романа – обращение к истории. При этом преследуется цель не столько воссоздать эпоху, используя художественные средства, сюжеты и стилистические приёмы, свойственные литературе того времени, сколько, скорее, деконструировать историю, разложить её на части и попробовать собрать вновь уже по-своему. Современные писатели предлагают альтернативную версию событий, происшедших в прошлом, что является отличительной особенностью постмодернизма. В этом отношении мы полностью согласны с мнением Л.Ф. Хабибуллиной, полагающей, что исторические события в романе постмодернизма выступают в большей степени как вспомогательные элементы для воплощения авторского замысла: «История становится для авторов предлогом для реализации собственных концепций, связанных с проблемой культуры» [1, с. 177].

Хотя Г. Норминтон ещё достаточно молодой автор, он уже получил признание на родине, в то время как в российском литературоведении его творчество освещено только в работах Н.С. Бочкарёвой [2], К.В. Евсеевой [3] и Н.Г. Владимировой [4, 5], в которых анализируется его первый и наиболее яркий роман «Корабль дураков», а также в статье В.Б. Шаминой, обращающейся к произведению «Чудеса и диковины» [6]. Что же касается творчества Б. Ансуорта, то в России оно пока не изучено. Выбранные для анализа романы представляют собой яркий пример того, как театральность пронизывает и подчиняет себе художественную структуру произведения. Рассмотрим на конкретных примерах формы её проявления и функции, а также связь с теорией и практикой постмодерна.

Действие романа Б. Ансуорта «Моралите» происходит в средневековой Англии. Главный герой – Никлас Барбер, сбежавший священнослужитель – присоединяется к труппе странствующих комедиантов в момент смерти одного из актёров труппы – Брендона. Намерение похоронить мертвеца в соответствии с христианскими традициями приводит комедиантов в небольшой город, в котором накануне произошло загадочное убийство двенадцатилетнего мальчика по имени Томас Уэллс. Голод и нищета толкают актёров на рискованный шаг: они практически единогласно принимают решение вместо отрепетированной Игры об Адаме показать новую пьесу – Игру о Томасе Уэллсе, основанную на страшных событиях, недавно произошедших в этом городке. Начав игру, комедианты с помощью зрителей постепенно приоткрывают завесу тайн, скрывающую истинные мотивы убийц. Таким образом, театральное представление приобретает всеобъемлющий характер в художественной структуре произведения.

Автор обращается к особому виду театрального представления – моралите. Оно зародилось в Средние века во Франции, а в XV в. достигло большой популярности в Англии. Возникнув из мираклей и мистерий, моралите стало важной

¹ Barry Unsworth, 1930–2012. Роман «Моралите» (“Morality Play”) вышел в 1995 г. в издательстве “Hamish Hamilton”.

² Gregory Norminton, p. 1976. Роман «Чудеса и диковины» (“Arts and Wonders”) опубликован издательством “Sceptre” в 2004 г.

ступеню развития театрального искусства, приблизившей его к реальной жизни (см. ЭБЕ). С помощью этого вида театрального действия Б. Ансуорт превращает жизнь в сценическую площадку. Хотя он оставляет аллегорических персонажей на сцене, но создаёт индивидуализированную, более того, основанную на реальных событиях историю, что совсем не было свойственно моралите.

Театральность пронизывает каждый фрагмент романа, начиная со смерти актёра Брендана, которая видится Никласу как сцена из моралите: «Они сгрудились вокруг него, скорчились так близко, будто он был костром, согревавшим их в этот зимний день, шесть человек – четверо мужчин, мальчик и женщина. <...> ...Я слышал его хрипение и видел облачка пара изо ртов тех, кто склонялся над ним. <...> ...Я увидел, как они отпрянули, освобождая место для Смерти... И всё это вместе походило на ту сцену в моралите, когда осаждённая душа наконец освобождается и улетает» (М). Значительное число таких примеров передаёт особую психологию человека, близкого к театру и воспринимающего всё происходящее как сценическое действие.

Повествование ведётся от первого лица, что делает рассказчика – Никласа – зрителем и комментатором, который впоследствии сам вступит в игру. Этот эффект возникает буквально в самых первых строках романа, когда Никлас видит сгрудившихся вокруг трупа Брендона комедиантов и ему кажется, что они сыграли эту смерть для него. Никлас подмечает, что каждый в этой труппе исполняет свою роль: «Эти роли, быть может, однажды были нарочно выбраны – упрямец Мартин, Прыгун, робкий и ласковый, Стивен, спорщик, Соломинка, колеблющийся и несдержанный, Тобиас с его присловьями, голос здравого смысла...» (М).

Именно рассказчик замечает, что актёры никогда не выходят из своих амбула: «...Все члены этой труппы играли роли, даже когда вокруг никого не было, кроме них самих» (М). А учитывая то, что «у каждого были свои слова, и ему полагалось их произносить» (М), а также движения, интонации и прочие выразительные средства, любой спор, возникавший внутри труппы, можно было срежиссировать, чем и пользовался руководитель труппы Мартин.

Особого внимания в этой связи заслуживает эпизод, в котором Мартин склоняет труппу на постановку Игры о Томасе Уэлсе. Мысль о новой игре посещает Мартина в момент обсуждения неудачи последнего представления Игры об Адаме. Члены труппы рассуждают, как оживить их игру, чтобы привлечь больше зрителей. В поиске ответа на этот вопрос Мартин вдруг понимает, что корень проблемы таится не в словах и жестах, а в том, что происходит на сцене: «Они знают, как кончится история, – повторил Мартин – тоже медленно, будто в насмешку, как могло показаться сначала, но его глаза были неподвижны, а на лице появилось полуудивлённое выражение, будто ему что-то стало ясно» (М). Мартин вдруг осознал, что финалы всех представлений, которые они показывают, заведомо известны зрителям. Ему приходит в голову идея, которую он пока скрывает от остальных, – показать новую историю, конец которой тёмный, причём, как впоследствии выясняется, не только для зрителей, но и для всех остальных, в том числе для самих комедиантов.

Загадка финала игры становится смыслообразующей в контексте театрального представления в целом. Так, идея мистерий и моралите всегда была заведомо

известна: «История Каина и Авеля завершена по мудрости Божьей, это не просто убийство, оно находит продолжение в каре. Оно происходит по воле Творца» (М). Пьесы, основанные на библейских сюжетах, не несли в себе вопросы, а, наоборот, моментально давали ответы, они были истолкованы задолго до представления и не терпели переосмысления. Иначе обстоит дело с Игрой о Томасе Уэллсе; именно это пугает бывшего священнослужителя Никласа, который с испугом восклицает: «...Бог не даровал нам эту историю для нашего использования. Он не открыл нам её смысла. Значит, в этом убийстве смысла нет, это просто смерть. А комедианты подобны всем людям, они не должны выдумывать свой смысл» (М). Однако их игра дарит им этот смысл. И происходит это через общение со зрителями, что является наиважнейшей характеристикой театра, так как именно там зрительское восприятие определяет судьбу постановки. В романе Ансуорта театр как спор, как диалог в поисках правды выходит за условные границы, отделяющие сцену от зрительского зала, и замысел, зародившийся в споре в тесном коровнике, воплотился в игре на сцене во дворе гостиницы, которая затем объяла и весь город.

Мартин проявляет недюжинные режиссёрские способности, во-первых, чтобы убедить труппу, а во-вторых, чтобы воплотить свою идею на сцене. Для первой цели он выбирает для себя роль Змия, искушающего свободой. Когда наступает заветный час выступления, Мартин на правах главного в труппе коварно преподносит актёрам свою идею, соблазняя их свободой, которой одарят их новые роли в Игре о Томасе Уэллсе, чего они были лишены ранее: «...Он предлагал нам весь мир, он играл с нами в Люцифера, тут, в тесноте сарая» (М). Возражение выказывает только Никлас, но его голос теряется в общем возбуждении. Так, решением большинства репертуар труппы, состоящий из пьес об Адаме, Ное, рождении Христа, гневе Ирода и т. д. резко меняется. Под маской моралите комедианты играют нечто совершенно новое. Мартин заявляет: «Мы должны сыграть убийство. <...> Мы можем сыграть это как моралите... <...> Мы назовем её [пантомиму] Игрой о Томасе Уэллсе...» (М). Для осуществления второй цели Мартин использует свой талант манипулировать людьми. Учитывая то, что Игра о Томасе Уэллсе является в большей степени импровизацией, основанной на рассказах жителей города, он изучает возможности каждого из комедиантов для новых ролей. Общение с Никласом является ярким примером, доказывающим эту мысль. Мартин приглашает его прогуляться и в ходе этой прогулки устраивает своего рода «кастинг». Его цель могла заключаться в том, чтобы проверить способности Никласа к импровизации, или в том, чтобы определиться с его ролью в труппе, или же в том, чтобы поупражняться в манипулировании. Мартин резко меняет темы разговора, Никлас послушно следует за ним, невольно втягивается в его игру и делает то, чего он сам от себя не ожидал. Никлас получает амплуа Доброго Советника, чьи наставления как на сцене, так и вне её в большинстве своём отвергаются труппой. «...Я был священником, играющим роль священника в моём собственном облачении», – так говорит о себе герой (М).

Однако импровизацией дело не ограничивается. Игра о Томасе Уэллсе является интерактивной, то есть её исход напрямую зависит от зрительских реакций. Разыгрывая свою пьесу, комедианты получают от зрителей не просто отклик,

а целую серию вопросов и комментариев относительно достоверности изображаемых событий, что каждый раз приводит к незапланированному финалу.

Всего труппа успевает показать три представления о Томасе Уэлесе, при этом все они отличаются друг от друга не только содержанием, но и степенью переплетения с реальностью. Каждая последующая игра становится всё ближе к ней, в конце концов грань между жизнью города и спектаклем комедиантов полностью стирается. В результате театр у Ансуорта занимает место действительности, тем самым, по мнению автора, оставаясь единственным способом уличить во лжи преступников и рассказать правду, подчеркнуть обман, лицемерие и притворство, процветающие в реальности. Как видим, театр здесь становится увеличительным стеклом, через которое автор показывает пороки общества.

В ходе первого представления зрители указывают комедиантам на их ошибки: «Так не было!... Мой сынок не пошёл с ней!» (М), – выкрикивает из толпы мать убитого мальчика, призывая показывать достоверные события. Сама игра, будучи попыткой воссоздания недавно минувших событий, постепенно приводит актёров к частичному постижению правды. В итоге комедианты вдруг один за другим начинают снимать маски и задавать вопросы, превращаясь в зрителей своего же спектакля. Так, Стивен произносит реплику, снимая маску: «Люди добрые, свершив столь злое дело, Возможно ль деньги скрыть так неумело?» (М). Соломинка снимает маску и отвечает: «Загадку знающий ответит смело, Что привело Монаха в этот дом?» (М). Первое представление заканчивается тем, что все комедианты, не сговариваясь, предстают перед зрителями без масок: «Без предварительного соглашения между нами, толком не понимая, как это произошло, мы, все пятеро, теперь стояли в ряд лицом к зрителям, а соломенное чучело мальчика лежало у наших ног» (М). Эта сцена становится итогом первой игры, а запланированная концовка – казнь подозреваемой в убийстве девушки – отменяется сама собой. Требование зрителей воссоздавать достоверные события на сцене побуждает комедиантов отправиться на поиски правды, чтобы представить её в следующей игре. Тут театр в очередной раз выходит за рамки сцены. В данном случае для раскрытия правды большую роль играет пантомима – один из характерных театральных языков того времени.

Мартин добивается свидания с осуждённой девушкой в надежде поговорить с ней и услышать её версию убийства мальчика. Но, оказавшись в камере, он узнаёт, что она немая. Тем не менее Мартин, ни на секунду не растерявшись, пускает в ход всё своё мастерство и начинает изъясняться с ней на языке жестов, как делают актёры в пантомиме: «...Мартин начал пантомиму, сначала змеиным знаком обрисовав тонзуру и брюхо, затем, загибая пальцы, обозначил деньги...» (М). Таким образом, подобно тому как каждый раз он незаметно втягивал членов труппы в свою игру, ему удалось осуществить это и с осуждённой девушкой. Она стала отвечать на его вопросы: «Её ответные жесты были быстрыми... Она покачала головой и сделала знак круга» (М). В какой-то момент их общение перерастает в настоящую сценку из театра пантомимы. Никлас, наблюдающий за ними в роли зрителя, отмечает: «...Они двигались вместе, не сближаясь, но делая шаги и повороты гармонично, будто в танце, передразниваемые собственными тенями, под аккомпанемент звона цепи и нечеловеческих звуков,

вырывающихся у неё» (М). Так, театральный язык позволил немой девушке «заговорить», помочь оправдаться и пролить свет на произошедшее.

Органической частью второго представления Игры о Томасе Уэллсе стало событие, резко вторгшееся в него и в очередной раз изменившее финал. Речь идёт об убитом монахе, тело которого везут через весь город. Новость о том, что монах, выступавший главным свидетелем обвинения по делу Уэллса, мёртв, проносится по толпе и доходит через зрителей до комедиантов. Всё внимание резко переключается со сцены на процессию, сопровождающую тело мёртвого монаха, что напоминает смену кадра в фильме. Но представление на этом не заканчивается. «Дозвольте нам закончить нашу Игру о Томасе Уэллсе» (М), – восклицает Мартин. Смена «кадров» не нарушила общей картины, а лишь дополнила её новым событием.

В третье представление комедиантов оказывается вовлечённым сам правитель города – лорд де Гиза. Его имя является говорящим. В оригинале оно звучит как *de Guise*, что в переводе с английского означает «модник», а также «личина», «маска». Именно Модник (*New Guise*) как действующее лицо выступает в качестве одного из пороков в английском моралите «Человеческий род» (“*Mankind*”), написанном в 1470 г. Если в предыдущих представлениях и подготовках к ним комедианты, используя средства театра, всё ближе подбирались к истине, то теперь, будучи насильно привезёнными в замок могущественного лорда, они используют театр главным образом как маску: во-первых, для общения с властью, а во-вторых, чтобы защитить себя от неё. В то же время театр позволяет пленникам замка вовлечь управляющего лорда, а затем и самого лорда в свою игру и, превратив их в комедиантов, вступить с ними в диалог на равных: «Ты тот, кто распорядился похоронить мальчика... <...> Это ты повесил Монаха?.. В чём было его преступление?..» (М), – дерзко засыпают вопросами управляющего лорда комедианты. Игра, в которую они вошли до появления управляющего, защитила их, сделала бесстрашными. Стивен, хотя почитает правителей, но в роли Истины уверенно произносит свой текст: «Для Истины ничто богатство или золото, Король, вельможа или император...» (М). Маска Истины освобождает актёра от условностей, дарит ему ту свободу, которой соблазнилась вся труппа, согласившись представить Игру о Томасе Уэллсе. «Стивен забыл себя, он был – сама Истина» (М), – отмечает Никлас. Пленниками они были до игры, но с её началом обрели свободу: «Маска дарует ужас свободы, ведь очень легко забыть, кто ты такой» (М).

Мартин, будучи в полном отчаянии из-за уверенности, что осуждённую девушку уже не спасти, играет ва-банк. Представ в образе Гордыни, он кардинально меняет ход игры: «...Появился Мартин, всё еще в красном плаще, но теперь ещё и в поистине ужасной маске Гордости» (М). Он намерен показать лорду виновника преступления, которым, по мнению Мартина, является сам лорд: «Меня называют многими именами, – сказал Мартин. – И Гордыня, и Надменность, и Вельможность, и Власть. Но что мне прозвища, если я владычеством над тем, что моё? <...> Гордость, вот кто держал суд, кто схоронил мальчика в ночной тьме, кто повесил предателя-монаха в рубахе кающегося...» (М). Задача актёра – максимально правдоподобно исполнить роль. Мартин справляется с этим. Так, он намеренно пытается произнести слова голосом лорда, а свет

факелов делает похожими лицо лорда и маску Гордыни: «Пока я переводил взгляд с маски Гордыни на лицо сидящего в кресле, моему потрясённому уму и горячечным глазам казалось, что они сближаются в сходстве... <...> Мартин в своём безумии вздумал обличать судью, восседающего среди теней на престоле правосудия, важно расхаживать перед Лордом и подражать голосу Лорда, который зажал нас в кулаке» (М).

Кажется, гибель близка, ведь то, что позволили себе комедианты, было смертельным оскорблением. Но в их игру вмешивается другая игра. Накануне последнего представления труппы во дворе замка в ристалище происходит рыцарский турнир. Размышления Никласа о турнирах дают понять, что они являются теми же играми, однако не несут в себе никакого смысла. Вдобавок рыцарские поединки уже давно превратились в зрелище, и даже копыя участников должны быть затупленными. Более того, рыцари, собирающиеся на турнир, подобно странствующим комедиантам, заывают зрителей на свои представления всеми возможными способами. Именно поэтому в рыцаре, который направлялся на шестидневный турнир в замок и чьё появление вызвало непонимание и ужас, комедианты узнают самих себя. «У них вся жизнь в том, чтобы выставлять напоказ свои наряды и доспехи», – замечает Тобиас; «Они такие же, как мы, странствующие комедианты... Всё, что им требуется, они возят с собой, совсем как мы...» (М), – подчёркивает Соломинка.

Турнир происходит под пристальным взглядом комедиантов, наблюдающих за рыцарями сверху из своего плена: «Теперь мы, в свою очередь, были зрителями, а они – комедиантами, играющими Гордость и Доблесть» (М), – сообщает Никлас. Однако зрелище заканчивается трагедией, которая вновь нарушает условные границы между театром и жизнью: один из рыцарей «получил скользкий удар ото лба к затылку и тяжело упал боком с коня на землю, где остался лежать без движения» (М). При всей своей подлинности эта трагедия театральна: она произошла на сцене и стала частью Игры о Томасе Уэллсе. Отпуская грехи раненому рыцарю перед смертью, Никлас сбегает из замка для решающей сцены встречи с королевским судьёй.

О взаимопроникновении театра и жизни свидетельствует эпизод, в котором комедианты, отправившись в город, чтобы оповестить о своей первой Игре о Томасе Уэллсе, случайно в какой-то момент сливаются с толпой: «Со всех сторон нас окружали горожане, и я не знал, то ли они присоединились к нашему шествию, то ли мы присоединились к ним. Голоса в толпе объясняли, что в город прибыл королевский судья» (М). Торжественные удары барабанов, под которые проходит шествие, призывы посетить первую Игру о Томасе Уэллсе и гул толпы, сообщающий о прибытии королевского судьи, сливаются воедино, символизируя неразрывную связь театра и жизни. Неслучайно и королевский судья, надевший маску Юстиции, сыграет ключевую роль. Он, как полагается по законам жанра, появляется в конце для того, чтобы свершить справедливый суд, тогда как всё остальное время является зрителем. Никлас, поведав судье о своих приключениях, наблюдает, как тот раскрывает преступление. Однако роль судьи гораздо шире, чем изначально предполагал Никлас: «Ты думал, что я один из твоей труппы, один из комедиантов, прибывший, чтобы надеть маску Юстиции в вашей Правдивой Игре о Томасе Уэллсе? Имелся Монах, и Лорд,

и Ткач, и Рыцарь. А теперь ещё Судья, который в конце расставит всё по своим местам. Но я занят в другой Игре» (М), – говорит судья, ещё раз подтверждая, что театрализация приобретает всеобъемлющий характер, определяет специфику поведения и мировосприятие человека.

Таким образом, игра не заканчивается даже на самых последних страницах романа, когда герои вроде бы начали отступать от своих ролей. Как следует из слов судьбы, они не лишаются этих ролей, а лишь переодеваются для новых. Важно отметить, что история, невольным участником которой стал Никлас, открыла ему глаза на правду. Герой вдруг понял, что и в прошлой своей жизни был комедиантом, исполнявшим роль священника в Линкольнском соборе: «Когда я был младшим диаконом, переписывающим Гомера Пилато для благородного патрона, я думал, что служу Богу. Но я всего только выполнял распоряжение епископа, старшего комедианта во всей труппе собора» (М). К Никласу приходит понимание, что «Богу не служат через самообман» (М). Он во второй раз оказывается перед выбором – вернуться в Линкольн или остаться в труппе странствующих комедиантов. Если в начале романа появление Никласа в труппе Мартина было случайным, то в конце бывший священник делает осознанный выбор: «Я буду комедиантом и постараюсь сберечь свою душу в отличие от комедианта в фаблю. И больше я не попаду в капкан роли» (М), – заключает он.

Как мы попытались показать, концепт театра пронизывает все уровни художественной структуры романа – тематический, лексический, психологический и философский, в результате чего происходит предельная театрализация самого текста произведения. При этом, хотя Ансуорт создаёт очень убедительную и достоверную картину определённого отрезка английской истории и, в частности, английского театра, нельзя не почувствовать, что история рассказана современным автором. Это проявляется не только в отсутствии архаизмов и попытке стилизовать нарратив, но и в самом изображении театра и актёрской игры. Например, вмешательство зрителя в ход спектакля в виде комментариев и шуток было достаточно характерной приметой средневекового театра, но то, что описывает Ансуорт, представляет собой не что иное, как современный интерактивный театр, появившийся только в конце XX в., где каждый зритель способен стать соавтором и кардинально изменить ход сюжета. А представление, в котором актёры один за другим снимают маски и напрямую обращаются к зрителям, выражая своё личное отношение к исполняемому персонажу, полностью соответствует принципам брехтовской драматургии.

Перейдём теперь к произведению «Чудеса и диковины» Г. Норминтона. В нём писатель развивает художественные принципы, заявленные в его первом нашумевшем романе «Корабль дураков». В «Чудесах и диковинах», как и в других своих романах, автор обращается к историческому прошлому, которое воссоздаёт через культурные артефакты, прежде всего экфрасис. Этот роман также изобилует описаниями различных картин и других произведений изобразительного искусства, как подлинных, так и воображаемых; они, хотя и помогают передать колорит эпохи, но «становятся в конечном счёте метафорами, визуализирующими эти [постмодернистские] приёмы» [6, с. 306]. Сам главный герой – Томмазо Грилли – также имеет отношение к искусству: он гениальный имитатор, который способен подделать манеру любого великого художника, но практически

не в силах создать что-то своё. В этом можно усмотреть скрытую критику постмодернизма, представители которого, даже создавая яркие произведения, всё равно основываются на шедеврах прошлого. Томмазо активно пользуется своим даром, что приносит ему немалый доход. Своего апогея он достигает, когда при дворе правителя немецкого княжества Фельсенгрюнде Альбрехта Рудольфуса создаёт Библиотеку Искусств в подражание знаменитому собранию императора Священной Римской империи Рудольфа II, при дворе которого имитатору довелось побывать. Вполне понятно, что эта библиотека является всего лишь симулякром, так как её экспонаты – талантливые подделки Томмазо.

Хотя тема театра в романе Г. Норминтона, на первый взгляд, кажется периферийной, при более глубоком рассмотрении становится очевидным, что всё произведение буквально пронизано театральностью, а основным принципом организации художественной структуры является карнавализация. В данном случае, как нам думается, мы имеем дело с тем, что Е.Г. Серебрякова определила как театрално-карнавальным компонент, который заключается во взаимодополняемости двух тенденций поэтики – карнавализации и театрализации [7, с. 104].

Эта особенность поэтики задаётся уже самим образом главного героя-рассказчика Томмазо Грилли, человека причудливой внешности, сразу вызывающей в памяти образы гротескных карнавальных персонажей, у которых нарушены все пропорции, ведь в карнавале всё буквально переворачивается с ног на голову. Герой так пишет о себе: «Моё тело – сборная солянка, составленная из частей от различных комплектов. Ноги, толстые и волосатые, как у фавна, сужаются книзу и похожи на перевернутые бутылки. Верхняя часть торса полностью развита, грудная клетка гордо выдаётся вперёд, отчего создаётся впечатление, что я замер на вдохе; узкие бёдра приставлены к мощным ляжкам, а ягодицы выпирают по-детски бесстыже. <...> Короткие рябые предплечья оканчиваются непомерно большими ладонями, отчего руки похожи на вёсла. Но как собрать всю эту мешанину в единое целое?» (ЧД). Неслучайно Томмазо впервые появляется на публике в костюме Арлекина.

Театрализация текста также заявлена с самого начала. Роман имеет кольцевую композицию: он начинается и заканчивается решением главного героя написать историю своей жизни, поэтому всё то, что в итоге представлено на суд читателя, является прошлым, срежиссированным памятью Томмазо. Следовательно, организующим началом повествования выступает субъективное авторское восприятие действительности, для которого характерно вполне осознанное создание собственного имиджа и распределение «ролей» между другими персонажами. Недаром сам Томмазо в конце задаётся вопросом: «Будет ли моя жизнь, заново воплощённая на бумаге, иметь больше смысла, чем её скрытые символы?» (ЧД).

Повествование начинается со сцены рождения, которая описана именно как сцена – с репликами, жестами и эмоциональными реакциями, где новорождённый герой-рассказчик выступает одновременно и как участник, и как зритель, как бы наблюдающий эту сцену, то есть фактически режиссирующий её через много лет в соответствии с собственными представлениями:

«Мать выудила меня из тряпья, я был мраморно-серым, как требуха; увидев моё лицо, она на мгновение задумалась, прежде чем шлепнуть меня по задку.

– Тебе повезло, – скажет потом мой отец, показав мне моё отражение в зеркале, – что материнская любовь слепа.

Меня шлёпнули. Я, как положено, заорал и порозовел» (ЧД).

Точно так же ярко, с детализацией каждого жеста и звука описаны и другие эпизоды младенчества героя, которые он не мог помнить и которые вряд ли кто-либо мог столь подробно ему описать: «Розовый кулачок моей левой руки, от которой в один прекрасный день будет зависеть мой успех, выпростался из-под одеяльца. И мой отец, как с замиранием сердца увидели все собравшиеся, протянул свой заляпанный глиной палец, чтобы я мог за него ухватиться. <...> Так я и сидел, крепко вцепившись в отцовский палец, и тарачился на лежавшие на столе инструменты» (ЧД).

Надо сказать, что и в последующем повествовании преобладают эпизоды-сценки, как будто написанные для постановки в театре. В качестве примера можно привести эпизод, в котором девочка из знатной семьи обещает Томмазо поцелуй, если тот изобразит утку:

«Ты можешь поцеловать меня, если хочешь. Но я хочу, чтобы ты поскакал на одной ноге. Или никакого поцелуя не будет.

Обмен вроде был честный – я мало что понимал в таких сделках. И я начал прыгать, высунув язык, как старательный щенок.

– А теперь встань на голову.

– Что?

– Ты меня слышал.

– Я не умею.

– Вставай на голову!

– Но, но... Нет, но...

Я ужасно боялся упустить свою удачу, я пыхтел и сопел. Я свернулся, как ёж, уткнулся головой в землю и неуклюже кувыркнулся вперёд, кулем повалявшись ей под ноги. Из ближайших зарослей послышалось хихиканье, и это были не птицы.

– Вставай, – нетерпеливо закричала моя мучительница. – Нет, ещё рано. Отойди. Сперва я хочу, чтобы ты... Вот моё повеление: пройди по-утиному.

Да, кивнул я, как утка, конечно! Всё что угодно!

– Переваливайся, ну давай же. И крикай.

– Кря, кря, – завопил я. – Га-га-га.

В это мгновение, когда мои кулаки были прижаты к подмышкам, а откляченная задница исполняла роль хвоста, из-за кустов высыпали задыхающиеся от хохота зрители» (ЧД)

Следует отметить, что в повествовании, помимо преобладающей диалогической формы, активно задействован весь лексико-семантический ряд, связанный с театральным действием. Так, горожане, наблюдающие падение незадачливого монаха с осла «смеялись, как плохие актёры» (ЧД). После смерти своего учителя и друга – художника Арчимбольдо – Томмазо чувствует себя «второстепенным персонажем, который, сказав свою реплику, уходит за кулисы и наблюдает, как более запоминающиеся актёры стирают со сцены память

о нём» (ЧД). Сбежав от бездарного и жестокого Бонконвенто, герой решает использовать короткую передышку для «репетиции своего обращения к отцу» (ЧД) и в воображении разыгрывает предстоящую сцену: «Отец улыбнётся мне, обнимет, усадит за стол разделить с ним завтрак: яйца вкрутую. Он спросит, чему я научился у Джана Бонконвенто, благодарен ли я за его дальновидное решение отправить меня учиться. Я кивну, набивая рот яйцами и разбавленным вином. Папа, а мне уже можно вернуться? Ведь теперь я мужчина – во всём, кроме роста, – и преуспел в живописном искусстве. Можно ли мне уже освободиться от обязательств, которые мешают жить?» (ЧД). Другие примеры: антиквар фон Бартш «с театральным ликованием потирает поясницу» (ЧД) после удачной сделки; Томазо бежит из Праги в женском капоре, издали напоминая маленькую девочку; принц Альбрехт – наследник герцогства Фельсенгрюнде – впервые предстаёт перед рассказчиком с накладной бородой и в парике; публичные девушки Анна и Гретель, с которыми Томмазо сводит Альбрехта, «были опытными актрисами» (ЧД), а место, тщательно подготовленное для их встречи, Томмазо характеризует следующим образом: «интимный театр, сценическая роскошь, которую можно было укусить» (ЧД).

Не менее театральны и трагические эпизоды романа. Вот, например, как описана смерть отца Альбрехта: лица придворных «были похожи на маски актёров: костюмы, надеваемые столь редко, лишь усугубляли это впечатление блеском театральной новизны» (ЧД); глядя на зверства напавших на герцогство протестантов, крестьяне «выли и рыдали, как плохие актёры в “Страстях Христовых”» (ЧД); убийство извращенца Бонконвенто «со стороны... могло показаться весёлой игрой, и если бы кто-то прошёл в это время мимо, он бы ничего не заподозрил – просто любящий отец возится со своими детьми» (ЧД). Даже смерть самого Альбрехта-Рудольфуса предстаёт как «кровавый маскарад», тем более что его убийцы маскируются под крестьян, чтобы возложить на них вину. И этот ряд примеров можно продолжить.

В течение жизни Томмазо, по его собственным словам, примерял разные роли: «Кособокий краб, канатоходец, клоун – я успел побыть ими всеми. Косноязычный ритор. Греческий трагик со сбитыми коленками. Лица, личины» (ЧД). Однако всех их объединяет ампула плута, трикстера, вся жизнь которого состоит из подлогов, подделок. Характерно последнее ампула Томмазо: прикнув к труппе бродячих актёров, он исполняет роль гротескного купидона, в одном лице сочетающего старость и юность, что ещё раз обнажает его карнавальную природу.

Хотя в романе упоминается немало исторических событий (распри между католиками и протестантами, война в Богемии, Битва при Белой Горе, эпидемия чумы), а также реальных персонажей (император Священной Римской империи Рудольф II, Галилей, больной гипертрихозом Петер Гонсальвус и его семейство, художник Арчимбольдо и др.), история предстаёт здесь как кровавый спектакль, где правят бал плуты и пройдохи, словно сошедшие с площадных подмостков: «Прага, находившаяся под властью человека, ценившего свои книги превыше своих подданных, была что падаль для навозных мух Европы. Мошенники, фальсификаторы, жулики всех мастей – мастера искусного обмана – съезжались в город в надежде на лёгкий заработок. Встречались всякие выдумщики,

которые вытаскивали кроликов из ящиков с потайными отделениями, парили при помощи прочных веревок или продавали чудесные снадобья, лекарственные свойства которых ограничивались лишь красноречием продавца» (ЧД). Точно так же и при дворе ревностного почитателя Рудольфа II принца Альбрехта Томмазо собирает изготовителя кукольных автоматов, алхимика, коллекционера патологических уродств, каждый из которых должен сыграть свою роль в грандиозном спектакле, задуманном, отрежиссированном и воплощённым Томмазо.

Как уже говорилось выше, Томмазо Грилли был гениальным имитатором. В этом проявляется ещё один аспект театральности романа – мимесис, то есть подражание, имитация, краеугольное понятие театрального искусства. Имитация Грилли при дворе Альбрехта становится всеохватной, когда полностью стираются грани между реальным и искусственным. Неслучайно для создания своей Библиотеки Искусств он обращается за помощью к актёрам: «Я нуждался в совете людей, которые, обладая скудными ресурсами, могли превратить пустой помост или угол банкетного зала в лес, римский сенат, берег Трои. <...> Мои театральные друзья, поражённые извивами и лестницами лабиринта, его настоящими, обманными и потайными дверьми, согласились внести свой вклад в имитацию будущей роскоши. <...> К концу этих трёх недель отделка большинства помещений библиотеки была закончена... это были сценические декорации, задники, которые ждали будущих экспонатов» (ЧД).

В конечном счёте на открытии Библиотеки все присутствующие становятся участниками спектакля, когда Грилли заводит придворных в лабиринт: «Я выскочил через одну из пяти потайных дверей, увлекая за собой Альбрехта Рудольфуса. Свеча у меня в руке мигнула и погасла, оставив нас в темноте. Я обернулся и запер дверь. С той стороны раздались крики удивления и стук холёных ладоней, барабанивших по филёнке. Ободряюще улыбнувшись герцогу, я крикнул оставшимся гостям, что им следует воспользоваться другими выходами. Нам было слышно, как они вбежали в бутафорское подземелье, где бумажные скелеты играли в карты с собственными тенями; как они упёрлись в тёмный пруд, где с потолка свешивались резные щуки и осетры; как они вошли в укромную спальню, где механизм Бреннера (кукла-автомат. – *О.Б., В.Ш.*) приступил к братским объятиям» (ЧД).

Здесь мы видим то, что М.М. Бахтин считал сущностью карнавала – отсутствие «разделения на исполнителей и зрителей. Он [карнавал] не знает рампы даже в зачаточной её форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нём живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной» [8].

Именно принцип карнавализации, вовлекающий в свой круговорот всё и вся, не знающий разделения на зрителей и актёров, шутов и королей, реальное и вымышленное, определяет, с нашей точки зрения, поэтику романа Норминтона. Упомянутая ещё в самом начале картина Арчимбольдо, изображающая императора Рудольфа II в образе бога Вертумна и представляющая собой причудливый коллаж из овощей и фруктов, фактически воплощает принцип, лежащий в основе произведения: «...Портрет задаёт образ симулятивности,

который последовательно реализуется в романе на всех уровнях. <...>... «Вертумн» символизирует ещё одну важную черту поэтики романа – карнавальность. Сам портрет – не что иное, как карнавальное переодевание Императора Рудольфа» [6, с. 305–306]. В то же время, как следует из всего сказанного выше, карнавал теряет своё главное назначение, ту позитивную, возрождающую функцию смеха, о которой писал М.М. Бахтин, определяющий карнавал как «особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [8]. Роману Норминтона, несмотря на всю атрибутику карнавала, на наш взгляд, присуще то, что А.Л. Гринштейн назвал «квазикарнавальной по своей сущности поэтикой», в которой «смех не выражает радость бытия, а привносит чувство горечи, неудовлетворённости жизнью, свойственное как героям, так и самому автору» [9, с. 12].

История и действительность в произведении предстают как метатеатр, или, если говорить словами Г. Дебора, как «общество спектакля», где истина, подлинность и реальность больше не существуют. Согласно Дебору, «спектакль – это не совокупность образов, но общественные отношения между людьми, опосредованные образами» [10, с. 31]. По его мнению, «внешний характер спектакля по отношению к человеку действующему состоит в том, что его собственные поступки принадлежат уже не ему самому, а другому – тому, кто их ему предлагает. Вот почему зритель нигде не чувствует себя дома – вокруг него сплошной спектакль» [10, с. 31]. Так философ ещё в 1967 г. охарактеризовал современное общество, и именно так, как нам кажется, Норминтон воспринимает историю.

В то же время достаточно парадоксален следующий факт: когда в конце романа Томмазо примыкает к труппе бродячих актёров – людей, для которых притворство является профессией, – именно среди них, как и в романе Б. Ансуорта, он находит искренность и подлинность. Так в очередной раз писатель отсылает нас к мысли о том, что искусство зачастую является более настоящим и правдивым, чем сама жизнь, и только художник способен приблизиться к истине, если таковая вообще существует.

Итак, проведённое исследование показывает, что настойчивое обращение писателей к образам театра на тематическом и лексико-семантическом уровнях ведёт к театрализации текстов произведений, которая проявляется в визуализации, диалогичности, стремлении срежиссировать жизнь и т. д. В романах Б. Ансуорта и Г. Норминтона создаётся метатеатральная картина мира: границы между театром и реальностью полностью размываются, одно перетекает в другое. Причём театрализация перерастает в постмодернистскую карнавализацию, для которой характерны множественность, отсутствие чётко выраженных идеологических ориентиров, смешение высокого и низкого, всеобъемлющее игровое начало.

Источники

М – Ансуорт Б. Моралите. – URL: https://royallib.com/read/ansuort_barri/moralite.html#0, свободный.

ЧД – *Норминтон Г.* Чудеса и диковины / Пер. с англ. А. Аракелова. – URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/42003/Norminton_-_Chudesa_i_dikoviny.html, свободный.

ЭБЕ – Моралите // Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/14302>, свободный.

Литература

1. *Хабибуллина Л.Ф.* Постмодернистская концепция мировой истории в английской литературе рубежа XX – XXI веков // Между модернизмом и постмодернизмом: смена литературных эпох на Западе / Науч. ред. Г.А. Фролов. – Казань: Казан. ун-т, 2016. – С. 168–178.
2. *Бочкарева Н.С.* Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.
3. *Евсеева К.В.* Функция символов в романе Г. Норминтона «Корабль дураков» // Иностранные языки в современном мире: инфокоммуникационные технологии в контексте непрерывного языкового образования: Сб. материалов VII Междунар. науч.-практ. конф. – Казань: Центр инновац. технологий, 2014. – С. 230–242.
4. *Владимирова Н.Г., Нагорная Е.В.* Семиотика корабля и его моделирующие свойства в романах Уильяма Голдинга, Джулиана Барнса и Грегори Норминтона // Вестн. Балт. федер. ун-та им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. – 2013. – Вып. 8. – С. 146–150.
5. *Владимирова Н.Г.* Фрагментарность и целостность текста (роман Грегори Норминтона «Корабль дураков») // Вестн. Север. (Аркт.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. – 2014. – № 5. – С. 85–90.
6. *Шамина В.Б.* Функции художественных артефактов в романе культуры Грегори Норминтона «Чудеса и диковины» // Филология и культура. – 2016. – № 2. – С. 303–307.
7. *Серебрякова Е.Г.* Театрально-карнавальным компонент в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2002. – 192 с.
8. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – URL: http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf, свободный.
9. *Гринштейн А.Л.* Маскарад в литературе XX века (к постановке проблемы) // Мир культуры: человек, наука, искусство: Тез. докл. Междунар. науч. конф. учёных, аспирантов, студентов. – Самара: СГИИК, 1996. – С. 12–14.
10. *Дебор Г.* Комментарии к «Обществу спектакля». – М.: Логос, 2000. – 146 с.

Поступила в редакцию
09.10.17

Баратова Ольга Азизовна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет
ул. Кремлёвская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия
E-mail: olgabaratova@yandex.ru

Шамина Вера Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет
ул. Кремлёвская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия
E-mail: vera.shamina@kpfu.ru

**Metatheatre in Contemporary English Novel
(Based on the Novels “Morality Play” by B. Unsworth
and “Arts and Wonders” by G. Norminton)**

*O.A. Baratova**, *V.B. Shamina***

Kazan Federal University, Kazan, 420008 Russia

E-mail: **olgabaratova@yandex.ru*, ***vera.shamina@kpfu.ru*

Received October 9, 2017

Abstract

The relevance of this study is determined by the fact that theatricality has become an emblematic sign of the modern culture. The diverse palette of drama techniques has been repeatedly used in literature introducing them to the semantic field of fiction. In the era of postmodernism, theatricality has become a way of expression of the playful nature of postmodern texts and is often one of the typical features of the literature of our time. The purpose of this paper is to demonstrate it based on the analysis of two novels by British writers of the late 20th and early 21st century – “Morality Play” by B. Unsworth (1995) and “Arts and Wonders” by G. Norminton (2004), which take place, respectively, in the late Middle Ages and Renaissance. Both novels have not yet been so far properly studied in Russian literary criticism. In these works, the concept of theater permeates all levels of the novels’ structure – thematic, lexical, psychological and philosophical, thereby resulting in the ultimate theatricalization of the text. Theatricality becomes their fundamental principle, which reflects itself in visualization, dialogization, attempts to orchestrate individual lives and life at large, etc. In the novels by B. Unsworth and G. Norminton, it contributes to the creation of a metatheatrical image of the world, when the border between theater and reality is completely blurred – life and theatre are interchanging, and eventually theatricality increasingly develops into a postmodern carnival, which is characterized by multiplicity, lack of clear ideological orientation, mixture of high and low, and overlapping game nature.

Keywords: postmodernism, theatricality, carnival, simulacrum, metatheatricality

References

1. Khabibullina L.F. Postmodernist concept of the global history in the English literature at the turn of the 20th – 21st centuries. In: *Mezhdru modernizmom i postmodernizmom: smena literaturnykh epoch na Zapade* [Between Modernism and Postmodernism: Change of Literary Epochs in the West]. Frolov G.A. (Ed.). Kazan, Kazan. Univ., 2016, pp. 168–178. (In Russian)
2. Bochkareva N.S. Functions of pictorial ecphrasis in the novel “The Ship of Fools” by Gregory Norminton. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiiskaya i Zarubezhnaya Filologiya*, 2009, no. 6, pp. 81–92. (In Russian)
3. Evseeva K.V. The function of symbols in the novel “The Ship of Fools” by Gregory Norminton. *Inostrannye jazyki v sovremennom mire: infokommunikatsionnye tekhnologii v kontekste nepreryvnogo jazykovogo obrazovaniya: Sb. materialov VII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Foreign Languages in Modern World: Infocommunicative Technologies in the Context of Continuous Language Education: Proc. VII Int. Sci.-Pract. Conf.]. Kazan, Tsentr Innovats. Tekhnol., 2014, pp. 230–242. (In Russian)
4. Vladimirova N.G., Nagornaya E.V. The semiotics of a ship and its modelling features in the novels of William Golding, Julian Barnes, and Gregory Norminton. *Vestnik Baltiiskogo Federal'nogo Universiteta imeni I. Kanta. Seriya: Filologiya, Pedagogika, Psikhologiya*, 2013, no. 8, pp. 146–150. (In Russian)

5. Vladimirova N.G. Textual fragmentariness and unity (Gregory Norminton's novel "The Ship of Fools"). *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) Federal'nogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye i Sotsial'nye Nauki*, 2014, no. 5, pp. 85–90. (In Russian)
6. Shamina V.B. The functions of artefacts in the novel of culture "Arts and Wonders" by Gregory Norminton. *Filologiya i Kul'tura*, 2016, no. 2, pp. 303–307. (In Russian)
7. Serebryakova E.G. Theatrical and carnival component in M.A. Bulgakov's prose of 1920s. *Cand. Philol. Sci. Diss.* Voronezh, 2002. 192 p. (In Russian)
8. Bakhtin M.M. François Rabelais's art and folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Available at: http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf. (In Russian)
9. Grinshtein A.L. Masquerade in the literature of the 20th century (on the problem statement). *Mir kul'tury: chelovek, nauka, iskusstvo: Tez. dokl. Mezhdunar. nauch. konf. uchenykh, aspirantov, studentov* [World of Culture: Human, Science, Art: Proc. Int. Sci. Conf. of Scientists, PhD Students, and Students]. Samara, SGIK, 1996, pp. 12–14. (In Russian)
10. Debord G. *Kommentarii k "Obshchestvu spektakly"* [Comments to "The Society of the Spectacle"]. Moscow, Logos, 2000. 146 p. (In Russian)

Для цитирования: Баратова О.А., Шамина В.Б. Метатеатральность в современном английском романе (на материале произведений Б. Ансуорта «Моралите» и Г. Норминтона «Чудеса и диковины») // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2018. – Т. 160, кн. 1. – С. 159–174.

For citation: Baratova O.A., Shamina V.B. Metatheatre in contemporary English novel (based on the novels "Morality Play" by B. Unsworth and "Arts and Wonders" by G. Norminton). *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2018, vol. 160, no. 1, pp. 159–174. (In Russian)