
ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК МЕТОД САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЕВ РОМАНА ДЖОНА ФАУЛЗА «МАГ»

В.В. Кочергина

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, д. 6., Москва, Россия, 117198

В статье акцентируется внимание на идее театрализации художественного произведения в аспекте эстетики постмодернизма на примере романа Джона Фаулза «Маг». Подробно анализируется ролевой принцип поведения главных героев в плане раскрытия человеческой личности и психотипа поведения в различных жизненных ситуациях. Автор, опираясь на теорию Ю. Лотмана о театрализации в литературе, последовательно доказывает, что единственно правильное поведение персонажей романа — это особое игровое поведение человека в реальной жизни. Человеческая личность многомерна и может быть раскрыта через огромное количество масок и внутренних ролей. Материал статьи может быть интересен литературоведам, а также любителям творчества Д. Фаулза и литературы постмодернизма.

Ключевые слова: театрализация, постмодернизм, человеческая личность, интертекст, игровое начало, карнавализация, самоидентификация

В последние годы в литературоведении идея театральности художественного произведения все чаще становится предметом пристального научного осмысления. Это объясняется тем, что в культурном сознании человека XX в. понятие театральности раскрылось не только в своем социальном и эстетическом смысле, но и в значении философско-онтологическом. Таким образом, в XX в. в основу понимания природы человеческой личности лег ролевой принцип поведения. Ги Эрнест Дебор назвал современное общество «обществом спектакля».

В европейской литературе во второй половине XX в. понятие театральности в первую очередь связано с проблемой идентичности. Сама человеческая личность «расщепляется» на различные составляющие и не является «тождественной самой себе» [4. С. 241] как в психологическом, так и в социальном понимании. Р. Барт пишет, что «всякая сильная дискурсивная система есть представление, демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул — своего рода мимодрама, которую субъект может наполнить своей энергией истерического наслаждения» [2. С. 57].

Идея театральности становится способом и попыткой исследования и постижения сложности человеческой личности, от ее бесконечных социальных возможностей, до понимания человеком своей внутренней свободы и многомерности.

Ю. Лотман отмечает «взаимобратные» тенденции уподобления сценической жизни реальной. «Возникновение «театра повседневного поведения» меняло взгляд человека на самого себя. В жизни выделялись ее «поэтические» моменты и ситуации, которые объявлялись единственно значимыми и даже единственно существующими» [5. С. 352].

Таким образом, понятие *театральности*, по Лотману, — это особое игровое сценическое поведение человека в реальной жизни как единственно правильное.

«В “непоэтические” моменты человек как бы уходил за кулисы и с точки зрения разыгрываемой на сцене “пьесы жизни” как бы переставал существовать до нового выхода» [5. С. 128]. В эпоху постмодернизма понятие театральности сближается с понятием игры. Р. Барт определяет театральность как «театр минус текст», как «насыщенность знаков и впечатлений», возникающих на основании драматургического текста, но явно не выраженных, а лишь подразумеваемых им. Также речь идет о «стихии обмана», некоей клоунаде, шутовстве, актерстве, что связано с представлением, осознанием, понятием некоей роли. Таким образом, понятие театральности включает в себя определенную *эстетику*, т.е. речь идет о некотором модусе поведения, о перенесении сценического за пределы театрального пространства, об «актерствовании во внехудожественной реальности», о «театральном хронотопе» вне театра [3. Т. 5. С. 324]. Конечно, «театральность» уже намного шире, чем жанровая характеристика одного из словесных видов искусства. Такой прием стал результатом эстетического обобщения самого феномена театра, его взаимоотношений с внетеатральной реальностью.

Человеческая личность многомерна и может быть раскрыта через огромное количество масок и внутренних ролей.

«Антитеза театрального и нетеатрального поведения выступает как одно из толкований противопоставления безумного нормальному. Норма жизни переживается как театр. Сам описывающий вынужден пережить привычное как странное. Параллельные процессы характерны и для эстетики театра: чужая жизнь — достойный предмет для искусства именно потому, что чужая; своя, знакомая жизнь для того, чтобы стать предметом искусства, должна превратиться в свою, но незнакомую. Ближнее должно быть осмыслено как дальнее. Жизнь как театр и театр как жизнь» [5. С. 71].

Фаулз, используя прием театральности («смены масок»), создает интертекст, представляющий (по принципу калейдоскопа) игру модельных ситуаций с несовместимыми героями, и ставит свой спектакль на другом эстетическом и мировоззренческом уровне. Соединение различных временных пластов, поэтика всего романа подчинена основной цели — *постижению сущности человеческого существования*.

Современная цивилизация дает для человека все больше поводов и возможностей для того, чтобы сознательно выступать в качестве «актера». Современная литература обнажает проблему соотношения лица и маски; в романе Фаулза присутствует еще и неопределенный лик «играющего в Бога». Автор сам выступает как некий Бог, находящийся вне своего творения.

В своем романе «Маг» Джон Фаулз использует прием «театр в тексте». Преодоление барьеров между различными обществами способствует осознанию любой реальности как игры, что приводит к театрализованному поведению, обнажается проблема лица и маски. «Возможность театрального пространства, в котором люди на сцене как бы не видят людей в зале и искусственно имитируют сходство с обычной жизнью» [5. С. 75]. В романе Фаулза присутствует образ играющего в бога Кончиса, ставящего спектакль, в котором главные роли исполняют персонажи романа. Автор сам выступает как «некий Бог» или кукловод, но находящийся

ся вне своего творения. Он играет с образами, располагая их в особом порядке, подобном порядку выхода актеров на театральные подмости. Он вкладывает в них тайны, так что каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку. Фаулз развивает в своем читателе воображение, используя постоянную смену масок, ролей, смешение смысловых пластов, размывая границы реальности и функциональности, превращая жизнь в спектакль. Превращение автора в героя произведения (спектакля) способствует размыванию границ между миром вымысла и миром реальности. Кончис, взявший на себя функциональное определение «играющий в Бога», рассуждает об этом: «...передо мной забрезжил новый театральный жанр. Жанр, где упразднено привычное деление на актеров и зрителей; привычное пространство — просцениум, сцена, зал — напрочь уничтожено; протяженность спектакля во времени и пространстве безгранична, а действие, сюжет свободно текут от зачина к задуманному финалу. Между этими двумя точками участники творят пьесу, какая им по душе... К этому стремились и Арто, и Пиранделло, и Брехт, — каждый своим путем. Да, но им не хватало ни денег, ни отваги, — ни времени, конечно, — зайти столь далеко. Они так и не решились исключить из своего театра одну важную составляющую. Аудиторию... Все мы здесь актеры, дружок. Каждый разыгрывает роль» [7. С. 426].

Игровое начало, сопоставленное с карнавализацией, постоянно меняющиеся маски в романе являются неким приглашением в свой театр не только для главного героя, но и для читателя. Николас подчас не по своей воле становится участником очередной игры.

Атмосфера чуда, таинственных метаморфоз, театрализации, инсценировок из «Бури» царит в поместье Бурани. Морис Кончис, мастер гигантского театрального шоу, является ведущим и организатором целого спектакля, в осуществлении которого ему помогает команда единомышленников, разыгрывающая невероятные сцены, задающая загадки одному участнику — Николасу Эрфе. Сестры-близнецы и огромное количество так называемых в театре статистов создают ощущение реальности этой игры. В беседах Николаса с Морисом Кончисом проявляется мотив шахматной партии. Николас замечает, что их диалоги напоминают шахматную партию, где каждый шаг должен быть тщательно выверен и продуман: «Он до смешного напоминал шахматиста, задумавшегося над очередным ходом; бешеный перебор комбинаций» [7. С. 239]. А также Кончис представляется Николасу не только великим постановщиком, но и великим комбинатором, с азартом игрока разыгрывающего очередную партию: «... откуда эта глубинная дрожь, азарт картежника, убежденного, что в прикупе окажется джокер и увенчает его каре из тузов?» [7. С. 437].

Один из мотивов, вызывающих напряжение и интерес, пришедший в произведения Фаулза из сценического искусства, основывается на том, что личность героя остается неузнанной (образ Мориса Кончиса). Герой выступает в маске переодетым, окруженным тайной. Читатель оказывается во владениях сценической игры с тайной, сокровенной сущности, которая открывается лишь посвященным. То, что фаулзовское повествование делает с образами, есть игра. Она располагает их в особом порядке, подобном порядку выхода актеров на театраль-

ные подмости, она вкладывает в них тайны, так что каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку. Фаулз развивает в своем читателе персонифицирующее воображение, с помощью которого любая идея и любая мысль получают свое пластическое воплощение: Кончис — воплощение относительности истины.

Удаление аудитории из театра трансформирует сам театр в постмодернистский метатеатр, о котором в романе герои часто ведут споры, приводящие к самопостижению и самоопределению: «В том-то и задача метатеатра: участники представления должны отойти от первоначальных ролей. Этап катастазиса... в античной трагедии он предшествует финалу. Коли мы пойдем, как отойти от тех ролей, которые исполняем в обыденной жизни...» [7. С. 431].

Исключение понятия «аудитория» в инсценировках и театральных действиях приводит к тому, что оппозиция всезнающего автора сменяется карнавалом масок «автора», «героя», «читателя». Современная концепция метатеатра подчеркивает хаотическое определение бытия и отсутствие строго фиксированных отношений к природе человека. Кончис создает новую иллюзию, замещающую для зрителей-актеров мир реальный. У Фаулза возникает тема метатеатрального поведения, которое определяется как «санкционированные галлюцинации». В связи с этим возникает тема метатеатрального поведения, которое определяется как «санкционированные галлюцинации» [7. С. 127].

Понятие метатекста/метатеатра напрямую сопряжено с игровым принципом в современной литературе. Ю.М. Лотман пишет: «“Текст в тексте” — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста...» [5. С. 13].

Такое построение текста прежде всего обостряет сам игровой принцип: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл.

Выражением «текст в тексте» в театре является прием «театр в театре» (М.Ю. Лотман) — вид спектакля, сюжетом которого является представление театральной пьесы. Таким образом, внешняя публика смотрит пьесу, внутри которой публика, состоящая из актеров, также присутствует на представлении. П. Пави в «Словаре театра» свидетельствует о том, что подобная эстетика появляется уже в XVI в. «Она связана с видением мира, согласно которому “мир — сцена, а все мужчины и женщины — всего лишь актеры” (Шекспир), а “жизнь есть сон” (Кальдерон). Бог — драматург, постановщик и главный исполнитель. От теологической метафоры театр в театре переходит к высшей игровой форме, когда театральная постановка намеренно представляет самое себя из склонности к иронии или к ступенчатой иллюзии. Последняя достигает кульминации в театральных формах повседневной жизни: здесь уже нельзя отличить жизнь от искусства...» [6. С. 349].

Еще одной особенностью театрализованной литературы постмодернизма является вовлечение читателя в игру по созданию смыслов. Р. Барт пишет: «Одно дело — чтение в смысле потребления, а другое — игра с текстом. Слово “игра” здесь следует понимать во всей его многозначности. Играет сам текст, и читатель

тоже играет, причем двойко; он играет в текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но чтобы эта практика не свелась к пассивному внутреннему мимесису, он еще и играет в Текст. Текст...требует от читателя деятельного сотрудничества...» [1. С. 422]. Моделируется особая реальность творческого мира Автора, где любое поведение является «языковой игрой».

«Литература — нечто иное, как язык. Новизна достигается комбинациями слов, а не новых сообщений» [1. С. 242].

Многие образы, содержащиеся в метатексте, не имеют конкретных обозначений. Эти образы оказываются «симулякрами», которые не являются ни истинными, ни ложными (например, образ Кончиса). Герои Фаулза в пространстве романа совмещают театральные профессии, появляясь зачастую одновременно в амплу режиссеров, сценографов, осветителей, актеров, и даже театральных критиков.

Еще один элемент, характерный для театра, — световое кольцо, куда посадили Николаса. «Видимо, фонарь создает необходимый театральный эффект» [7. С. 397]. Кульминация спектакля — появление молодого грека, судя по конвоирам, тоже пленного: «Теперь ясно, куда я попал. В прошлое, в 1943 год, на расправу с борцами Сопrotивления» [7. С. 397]. Николас прилагает все усилия, чтобы быть просто зрителем, пренебрежительно относится к оружию солдат, к их выходкам, что помогает сохранять позицию стороннего наблюдателя. Но появление юноши вносит новую драматическую нотку в происходящее. И Николас отдается приготовленной ему роли предателя: «Играл он потрясающе, растворяясь в персонаже; помимо желанья, будто чуткий партнер, я проглотил взгляд, эту злобу. На секунду превратился в предателя» [7. С. 398]. Спектакль заканчивается так же неожиданно, как и начинается. Актеры уходят за кулисы, оставляя Николаса без ответов, в пустом зале посреди сцены.

На этот раз Кончис достигает желаемого эффекта: «Сквозь злость пробивался забытый трепет перед деяниями Кончиса. Я в очередной раз ощутил себя героем легенды, смысл коей непостижим, но при этом постичь смысл — значит оправдать миф, сколь ни зловещи его дальнейшие перипетии» [7. С. 401].

Кончис «моделирует» ситуации. Он применяет их в своем эксперименте в качестве сценария игры, где актеры постоянно меняют личины, а появление новых декораций предугадать невозможно. Кончис то и дело рассуждает о формах поведения людей, которые сталкиваются с непостижимым. «Однажды заявил, что неведомое — важнейший побудительный мотив духовного развития» [8. С. 295]. Фаулз пытается показать важность человеческого бытия, осознания того, что ты живешь здесь и сейчас. Это те концепты миропонимания, которые, по Фаулзу, являются истинной ценностью, истинной жизнью: любить и ценить настоящие мгновения. Не гадать о будущем, не пытаться изменить ошибки прошлого. Перед тем как попасть в «магический театр» Кончиса, Николас был «посторонним», испытывающим страх перед пустотой существования. Осознание смыслоутраты породило атрофию чувств, неспособность любить, но в отличие от «постороннего» Камю, Николас ищет смысл своего существования в «путешествии по лабиринтам сознания», превратившимся в театрализованный спектакль. Сам того

не осознавая, Николас по ходу пьесы играет огромное количество разнообразных и даже противоположных друг другу ролей: шута, жертвы, испытываемого, главного злодея, судью, подсудимого, палача, вершителя судеб, побежденного и победителя. Перевоплощения, маски и симуляции Николаса отражают антропологическую составляющую «театрализации» персонажа.

В финале Эрфе находит в себе мужество признать совершенные ошибки, признать и раскаяться, тем самым очистив себя для новой жизни, дав еще один шанс себе и Алисон, смерть которой оказалась не более чем еще одним спектаклем, разыгранным Кончисом. Маг и здесь оказался прав, сказав: «Мертвые живы... Живы любовью» [7. С. 156].

Не осознавая этого Николас, он никогда бы не увидел Алисон и так бы и не узнал, что она жива. Но до встречи с ней ему необходимо пройти еще одно испытание одиночеством. И это была уже не постановка, а жестокая реальность. В какой-то момент Николас, так долго пытавшийся выйти из «спектакля», начал осознавать, что такая реальная жизнь страшнее даже самой жестокой постановки.

«И все-таки кто же я, кто? Кончис был близок к истине: просто-напросто арифметическая сумма бесчисленных заблуждений. К черту фрейдистские словечки, звучавшие на суде; однако я с детства пытался превратить реальность в вымысел, отгородиться от жизни; я вел себя так, будто некто незримый наблюдал за мной, вслушивался в меня, выставлял за мое поведение оценки, хорошие и плохие... Я сам сотворил и взлелеял в себе эту паразитическую форму суперэго, а она опутала меня по рукам и ногам. Не щитом моим стала она, но ярмом. Теперь я прозрел — на целую смерть позже, чем надо бы... От одиночества хотелось завывать» [7. С. 670].

Как бы ни были жестоки эксперименты «магического театра», в Николасе Эрфе происходит пробуждение сознания, в результате которого он трезво осознает сущность человеческого существования и его абсурдность.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 418 с.
- [2] *Барт Р.* Работы о театре / сост., перев., примеч. и послесл. М.Ю. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
- [3] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х — начала 60-х годов. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 1996. 752 с.
- [4] *Лакан Ж.* Семинары. Книга 7: Этика психоанализа (1959/60). М.: Гнозис/Логос, 2006. 416 с.
- [5] *Лотман Ю.М.* Собр. соч. / сост. В.В. Иванов. М.: ОГИ, 2000. 534 с.
- [6] *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
- [7] *Фаулз Дж.* Волхв. М.: Эксмо, 2013. 816 с.
- [8] *Фаулз Дж.* Мантисса. М.: АСТ, 2008. 320 с.

THEATRICALITY AS A METHOD OF SELF-IDENTIFICATION OF THE HEROES AT JOHN`S FOWLES NOVEL “THE MAGUS”

V.V. Kochergina

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article focuses on the idea of theatrical artwork in the aspect of postmodernism on the example of the novel of John Fowles “The Magus”. The article examines in detail the role principle of behavior of the main characters in terms of the unfoldment of the human personality and psycho behaviour in different situations. The author, basing on the theory of Yuri Lotman on the staging in the literature consistently maintains that the only correct behavior of the characters of the novel — it’s a special game human behavior in real life. Human personality is multidimensional and may be disclosed through a huge number of masks and internal roles. The material of the article may be of interest to literary scholars and lovers of creativity D. Fowles and literature of postmodernism.

Key words: theatricality, postmodernism, human identity, intertextuality, game start, carnivalization, identity

REFERENCES

- [1] Bart R. *Izbrannie raboti. Semiotika. Poetika*. [Selected works. Semiotics. Poetics.]. M.: Progress, 1989, 418 p.
- [2] Bart R. *Raboti o teatre* [Works about theater] / sost. i per. M.Yu. Zerchanina [Compiled and translate M.Yu. Zerchanina]. M.: Ad Marginem Press, 2014, 176 p.
- [3] Bahtin M.M. *Sobraniye sochinenii* [The Complete Poems]: In 7 vol. V. 5. *Raboti 1940 — nachala 60 godov* [Works at 1940 till the beginning of 60 years]. M.: Institute mirivoi literature im. A.M. Gor’kogo RAN [The Institute of world literature by A.M. Gor’kogo], 1996, 752 p.
- [4] Lakan Zh. *Seminary. Kniga 7: Etika psihoanaliza (1959/60)* (Seminars. Book 7: the Ethics of psychoanalysis). M.: Gnozis/Logos, 2006, 416 p.
- [5] Lotman U.M. *Sobraniye sochinenii* [The Complete Poems] / sost. V. Ivanov [Compiled by V. Ivanov]. M.: OGI, 2000, 534 p.
- [6] Pavi P. *Slovar' teatra* [Theater’s dictionary]. M.: Progress, 1991, 504 p.
- [7] Fowles J. *Volhv* [The Magus]. M.: Eksmo, 2013, 816 p.
- [8] Fowles J. *Mantissa*. M.: AST, 2008, 320 p.