

тельно, строки девятого представляют собой простое перечисление: «кто» есть «что», а десятый, «конечный» сонет, более прочих похож на привычное, эмоциональное стихотворение.

По мнению Дж. Кромби, переводчика сонетов на английский язык, сочинение началось именно с последнего, десятого сонета, в то время как остальные девять стали лишь материалом наполнения заданной темы [4].

Прочтение всех стихотворений занимает, по подсчетам Кено, 190 258 751 лет (из расчета 45 секунд на написание сонета, 15 секунд на замену строк, работая по 8 часов в день, 200 дней в году), без учета високосных годов и прочих тонких астрономических поправок. Таким образом, хотя количество стихов с абсолютной, математической точки зрения и ограничено, для рядового читателя оно фактически бесконечно. И любой человек, независимо от его поэтических способностей, легко может создать новое стихотворение, т. е. никем прежде не написанное и не прочитанное.

В настоящее время эти сонеты переведены на русский язык, причем перевод, как и оригинал, допускает все возможные перестановки строк [5].

Такого рода умственная литература вызывает более работу мысли и «умственную» радость, чем работу сердца, сочувствие, сопереживание. В этой хитроумной игре слов, в парадоксальных и смешных стихотворениях, рождается радость узнавания, несходство сопоставлений, игра несоответствий. В них сходятся «непересекающиеся прямые»: изощренность ума и почти первобытная магия чистого слова; символическая поэзия и детская склонность к развлечению; забавная игра и нечто чрезвычайно серьезное.

И здесь, несомненно, находятся богатые возможности будущего творчества — потенциалы литературы, изучению которых посвятило свою деятельность объединение УЛИПО.

Примечания:

1. L'OULIPO: La litterature potentielle. Paris: Gallimard, 1973.
2. Queneau R. Bourbaki et les mathematiques de demain // Critique, 176, 1962. Pp. 3-8.
3. Queneau R. Cent Mille Milliard de Poemes. Paris, Galimard, 1961.
4. Crombie J. Traduire Queneau. One Hundred Million Poemes egalent-ils Cent Mille Milliard de Poemes? // Art et Culture. N 5, janvier 1997, pp. 23-25.
5. Кено Р. Сто тысяч миллиардов стихотворений. М., 2002.

**© Васютина Н. К.
г. Екатеринбург**

МЕТАФОРА ТЕАТРА В РОМАНЕ П. АКРОЙДА «ПРОЦЕСС ЭЛИЗАБЕТ КРИ»

Образы и мотивы театра — важные концептуальные составляющие нескольких романов современного английского писателя Питера Акройда. В романе «Дом доктора Ди» собственно театр и его атрибуты служат для психологической характеристики действующих лиц, в «Завещании Оскара Уайльда» подобно сценической роли разыгрывается сама жизнь главного героя, а в романе «Процесс Элизабет Кри» полностью театрализованной оказывается вся изображаемая реальность.

Большинство персонажей на протяжении жизни увлеченно исполняют одну или несколько ролей — и не только на театральной сцене, но и вне подмостков; при этом перевоплощение в новый образ зачастую включает и смену пола. Герои

романа играют в мюзик-холлах, в собственном доме, на улицах города и даже в зале суда и во время исповеди, — а место действия, Лондон, превращается в огромную сцену для самых разных актеров.

«Универсальная человеческая потребность в игровом освоении реальности» [2: 62] особенно сильна у людей, чья жизнь неинтересна и слишком обычна. Окружающая героев романа Питера Акройда действительность, как правило, не-привлекательна, но, обыгрывая и изменяя ее, персонажи превращают свое существование в «восхитительное и непрекращающееся приключение, полное творческих возможностей» [6: 197]; люди, а вместе с ними их город, снимают маску официальности и являются миру оборотную сторону лондонской жизни.

Главная героиня произведения Элизабет Кри в юности — комедийная актриса, известная в мюзик-холлах как Лиззи с болотной. Для коллег-актеров она выдумала «целую историю, в которой сама себе была гораздо интереснее, чем в жизни» [1: 49], а для сценического дебюта выбрала себе биографию «дочки Малыша Виктора», скромной «юной девственницы» [1: 67]. Выйдя замуж за журналиста Джона Кри, Элизабет превращает семейную жизнь в «исполнение роли жены» [1: 101] и даже «незаметно наблюдая из-за кулис» [1: 101], заставляет горничную и мужа участвовать в «семейной трагедии» [1: 112] адьюльтера. «Звездой театра» [1: 105] актриса остается и во время судебного разбирательства, где героиню обвиняют в отравлении мужа и затем казнят — на допросах ее реплики вызывают «смех в зале» [1: 8]. А для пришедшего исповедовать Лиззи священника разыгрывается спектакль «Лондонский призрак» — пьеса, где женщина «отравляет мужа только в третьем действии», а «кой-какие сцены разыгрываются en travesti ... когда герояня надевает мужской костюм и дурит всех напропалую» [1: 119].

Эти роли Элизабет — безжалостное карикатурное искажение представлений о нормах женского поведения в тогдашней Англии: благовоспитанная дочка Малыша Виктора говорит со сцены двусмысленности, добродетельная миссис Кри сама провоцирует мужа на измену, а католичка становится щутом. Они дискредитируют и традиционные оплоты викторианской нравственности — семью, закон, церковь. А новое амплуа актрисы — роли с переодеванием — разрушает самое главное — иллюзию абсолютного благополучия.

Облачившись в мужское платье, Лиззи с Болотной выступает в образе Голема из Лаймхауса, мифического чудовища — убийцы. Лондонские улицы — ее «собственный частный театр» [1: 14], где после «сногшибательного дебюта» [1: 15] (убийства проститутки) совершается серия жестоких преступлений обставленных с театральной эффектностью. Действия Голема — буквальное разыгрывание «кровавой сценической драмы» [1: 27], «возможность поиграть в забытую игру» [1: 28].

В той или иной степени travestийны и собратья Элизабет по театру: Дэн Лино, комический актер, появляется на сцене в ролях старухи, молочницы, «вдовы Туан-кай, дамы старого закала» [1: 30] и «уморительной Дездемоны» [1: 79]; Тотти Голайтли выступает сначала в женском костюме, а затем «в элегантном фраке, брюках и монокле» [1: 45], а у театрального эконома Остине женский голос — «высокое, льющееся сопрано» [1: 37]. Способность «превращаться из одного в другое без всяких затруднений» [1: 69] связана здесь с «исходным божественным гермафродитизмом, в котором берут начало оба пола» [1: 29], а Элизабет Кри — наиболее яркий его образец. Она женщина, но «чертовски сильная», с больши-

ми руками, чуть не задушившими Дэна Лино во время выступления [1: 81], настоящий «Адам Кэдмон, универсальный человек» [1: 32] — сочетание мужского и женского начал в иудаистической мистике. Согласно разработанному К. Г. Юнгом учению об архетипах, именно в таком облике «исполинского человека, охватывающего и содержащего в себе весь космос» [6: 197] воплощается Самость — духовный «идеал целостности и завершенности» [6: 201], открывающий человеку «путь к пониманию божественного» [7: 101]. Персонажи «Процесса Элизабет Кри», переодеваясь и «меняя пол», пытаются найти в себе это «бисексуальное существо» [6: 201] — «Космического Человека» [6: 199], и обрести подлинное знание о мире и собственной личности. Причастность к волшебным перевоплощениям освящает и театр: «верхний ярус... называют райком, а партер — «преписподней» [1: 32]. Изначально пространство европейского театра было «развернуто по горизонтали, но ориентировано на вертикаль: ад и рай, расположенные ниже и выше уровня земли» [2: 160]; сценические подмостки являлись «моделью мироздания» [3: 23] и одним из символов мирообъемлющей Самости. Но лондонский мюзик-холл — не только место таинств, но и пародийный, высмеивающий, почти вульгарный театр, близкий к ярмарочному балагану. И если Голем, он же Джек-Потрошитель, вместе с внутренностями проституток демонстрирует публике тщательно скрываемую развращенность приличного английского общества, то в театре извлекается на свет «неблаговидная» изнанка человеческой натуры — все то, о чем не принято говорить в аристократической гостиной.

Убийца Элизабет, устраивающая свои «представления» [1: 72] на городских улицах, и ее театральный антипод Дэн Лино — самые яркие и талантливые актеры в «Процессе Элизабет Кри». Оба видят в актерском искусстве возможность создать вокруг себя «особый мир многоплановых возможностей» [4: 586] и обрести внутреннюю цельность, однако Лино использует свой дар во благо и другим, пытаясь рассмешить, утешить, помочь в поиске убийцы [1: 94], а Элизабет Кри ищет лишь признания и власти. Возможно, расплатиться жизнью ей приходится как раз за «зарытый в землю талант», ведь неизвестно, действительно ли Лиззи с Болотной убивает невинных, и отравила ли мужа миссис Кри. И то, и другое — очередные роли-маски, под которыми может оказаться почти любое лицо.

Жизнь героев романа Питера Акройда — «игра в жизнь» [5: 605], допускающая отказ от общепринятых правил и потому дающая свободу и шанс на самопознание; игра, в которой, как в кривом зеркале, отражается серьезность официального мира, игра, которую всегда можно возобновить — и уже в новой роли.

Примечания:

1. Акройд П. Процесс Элизабет Кри // Иностр. лит. 1997. №5.
2. Андреев М. П. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление [Х-ХIII вв.]. -М.: Искусство, 1989.
3. Дунаева Е. А. Народный театр французского средневековья. М.: ГИТИС, 1990.
4. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. С. 583-602.
5. Лотман Ю. М. Язык театра // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. С. 603-607.
6. фон Франц М. -Л. Процесс индивидуации // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендerson Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998. С. 155-226.
7. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 95—128.