

комична, и незадачливые актеры, с большим облегчением срывая усы и парики, спасаются бегством от полицейских, так и не скрестив шпаги. Эта веселая игра на фоне серьезной проблематики и катастрофических событий приблизившегося конца света — драгоценное качество прозы Честертона, позволившее ему так блистательно избегать плоского дидактизма и одномерности изображения.

-
1. *Достоевский Ф. М. Бесы* // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 11.
 2. Комментарии // Честертон Г. К. Шар и крест. М., 2008. С. 214 — 215.
 3. *Честертон Г. К. Шар и крест*. М., 2008.

Е. С. Пургина
г. Екатеринбург

Театральность как тип художественного мировосприятия в романе Д. Лоджа «Терапия»

В романе театральность может проявляться на нескольких уровнях: это может быть театральность как принцип художественной организации текста, что подразумевает наличие некоего «внутритекстового зрителя», «сценических подмостков», «персонажей-актеров», а также «автора-кукловода» (классическим примером такого рода произведения является «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея). Театральность может присутствовать и непосредственно на уровне персонажей, и в этом случае она выступает не как поэтологическая, но, скорее, как социально-психологическая характеристика, т. е. мы имеем дело с театральностью сознания, когда окружающая действительность воспринимается персонажем через призму театра и его законов. Аналогичным образом и свое поведение персонаж пытается выстроить в соответствии с этими законами.

В романе «Терапия» (1996, издан на русском языке в 2003 г в переводе Елены Дод) Дэвида Лоджа (род. 1935) два этих вида театральности сливаются, поскольку здесь мы имеем дело с театральностью сознания главного героя, который одновременно является и рассказчиком,

и автором-«сценаристом». Сюжет романа достаточно прост: главный герой Лоуренс «Табби» («Пузан») Пассмор переживает кризис среднего возраста. Общее уныние и физическое недомогание постепенно перерастают в серьезные проблемы, с которыми Лоуренс сталкивается в личной жизни: от него после многих лет брака уходит жена. Пытаясь разобраться в причинах своего неблагополучия, Лоуренс обращается к целому ряду специалистов, прибегая к психоанализу, физиотерапии, акупунктуре и ароматерапии. Параллельно с этими (не очень удачными) попытками «вылечиться» Лоуренс занимается изысканиями более метафизического характера, в частности, изучает труды С. Кьеркегора и даже предпринимает попытки применить его идеи на практике. В последней части романа Лоуренс находит свою первую любовь — Морин Каванна — и совершает вместе с ней паломничество к могиле Сантьяго де Компостела. Это путешествие знаменует собой преодоление жизненного кризиса, и в финале Лоуренс открывает новую страницу своей жизни.

Наибольший интерес представляют те причудливые и разнообразные формы, которые обретает в романе процесс самопознания протагониста: в первой и второй частях, по заданию своего психоаналитика, Лоуренс ведет дневник, а также сочиняет монологи от лица своей жены, платонической любовницы Эми, предполагаемого любовника жены, коллег и знакомых, представляя тем самым разные точки зрения на происходящее. Третья часть романа — это воспоминания Лоуренса о юности и встречах с Морин. Последняя часть, своеобразный «роман дороги», описывает пешее путешествие Лоуренса и Морин в Испании. Можно условно разделить части романа на «театральные» (первая и вторая) и «нетеатральные» (третья и четвертая), что отражает внутреннюю эволюцию героя. Интересно и то, что в романе мы слышим множество голосов, рассказывающих свою версию событий, которые, как выясняется впоследствии, являются искусно выполненной имитацией, порождением творческого воображения Лоуренса, который одновременно выступает и как автор-сценарист, и как актер, участник этих событий.

Вся жизнь Лоуренса тесно связана с театром: еще в детстве он участвовал в театральных постановках на библейские темы, в юности работал актером в небольшой труппе, затем начал свою карьеру на телевидении, став сочинять сценарии для популярного ситкома «Соседи». Телевидение в представлении Лоуренса является естественным продолжением театра. В этом плане показательным, что Лоуренс не только пишет сценарии, но и старается присутствовать на репетициях и записи сериала, объясняя это следующим образом: «Непредсказуемость студийной аудитории

сближает ситком с настоящим театром более других телевизионных передач, и, видимо, поэтому я ловлю такой кайф от записи» [1, с. 74].

Ситком как телевизионный драматический жанр имеет свои законы, которые Лоуренс описывает так: «Ситком — это телевидение в чистом виде, сочетание двух принципов: неизменности и новизны. Неизменность проистекает из основного конфликта. . . Зрители быстро привыкают к персонажам и знают, чего от них ждать, словно это их собственные родственники. Новизну обеспечивает история, рассказываемая в каждой из серий. Искусство ситкома состоит в том, чтобы неделю за неделей находить новые коллизии в рамках привычных обстоятельств» [Там же, с. 55]. По этому же принципу организована и повседневная жизнь самого Лоуренса: она представляет собой череду повторяющихся событий, набор привычек, доставляющих удовольствие. Его мир подобен миру создаваемого им ситкома: в нем есть незыблемые правила, обеспечивающие неизменное восстановление гармонии, какие бы жизненные неприятности ни происходили. Таким образом, из автора и творца Лоуренс незаметно для себя превращается в актера, которому ситком диктует свои «правила игры». Мир Лоуренса, находящегося внутри своего жизненного ситкома, предельно статичен: он не видит того, как меняется жизнь вокруг него, не осознает того, что происходит в действительности, например, растущего отчуждения между ним и его женой (как выясняется впоследствии, их совместная жизнь давно стала для нее мучительной, и их дети знали о предстоящем разводе задолго до того момента, как об этом узнал сам Лоуренс).

Театральность сознания Лоуренса особенно ярко раскрывается в ходе дискуссии, разгоревшейся между ним и Олли, продюсером сериала, по поводу того, как разрешить проблему с одной из ведущих актрис «Соседей», которая отказывалась принимать участие в съемках следующего сезона. От Лоуренса требуется «вывести» ее героиню Присциллу из сюжета. «Наша идея, — ответил Олли, — такова: дружеский развод, который убирает Присциллу со сцены в конце нынешнего блока и позволяет в следующем ввести в жизнь Эдварда новую привязанность. — *Дружеский?! — взорвался я. — Да для них это станет убийственной травмой*» [Там же, с. 80]. Лоуренс не принимает идею о том, что Эдвард и Присцилла, являющиеся для него идеальной моделью супружеской пары, могут разлюбить друг друга и развестись, поэтому единственный, по его мнению, правдоподобный вариант развития событий — это смерть Присциллы. Тем большим шоком оказывается для Лоуренса в реальной жизни заявление его жены Салли о том, что она хочет развода: подобно

выдуманной им Присцилле, Салли из его жизненного «сценария» должна всегда быть рядом с ним, неизменно любящая и верная.

События, которые следуют за уходом Салли, также развиваются по законам театрального действия и представлены в романе в комическом ключе через рассказ Бретта Саттона, тренера по теннису и предполагаемого любовника Салли. Лоуренс, оставив роль верного мужа, переключается на роль мужа обманутого и пытается застичь жену в постели с Бреттом (во время своего ночного визита в дом Бретта Лоуренс выясняет, что Бретт — гомосексуалист). Но реальность оказывается гораздо сложнее: крушение иллюзий наступает, когда Лоуренс осознает, что жена ушла от него, потому что разлюбила, «потому, что больше не в силах жить с ним». Он говорит своей подруге Эми: «У меня такое чувство, будто я жил во сне и только что проснулся. Но, проснувшись, очутился в кошмаре» [1, с. 145].

Далее Лоуренс пытается реализовать еще два возможных «романтических» сценария из своего арсенала: превратить свою платоническую связь с Эми в полноценные отношения и «повернуть время вспять», вернувшись в Лос-Анджелес к Луизе, знакомой, некогда проявлявшей к нему сексуальный интерес. Но и здесь он терпит неудачу, поскольку и Эми, и Луиза далеки от того представления, которое сложилось о них в сознании Лоуренса. Пытаясь создать из них какое-то подобие целостных персонажей-образов, он напрочь игнорирует фригидность Эми и тот факт, что с момента его встречи с Луизой прошло много времени и обстоятельств могли измениться. Попытки Лоуренса и комичны, и трагичны одновременно: в устах других людей эти истории делают очевидными всю наивность и даже неуместность того, что он делает. Вместе с тем они вскрывают отчаянную борьбу Лоуренса, пытающегося заново склеить свой разваливающийся на кусочки «театральный» мир. Но поскольку монологи и Эми, и Луизы — плод воображения самого Лоуренса, то можно сказать, что здесь Лоуренс-автор потешается над Лоуренсом-актером.

Действительность, которую Лоуренс должен понять и принять (что и происходит в финале романа), намного сложнее, многограннее и полнее, чем «картонный», «кукольный» мирок ситкомов. Она раскрывается перед ним, когда он встречает постаревшую Морин, переживающую свою жизненную, непридуманную драму — гибель сына, проблемы в отношениях с мужем. Сострадание и любовь к Морин, желание искупить свою вину перед ней помогают Лоуренсу заново найти себя. Иными словами, из «несчастливого надеющегося» (этот термин он заимствует у С. Кьеркегора) он превращается в человека, который «присутствует для

себя» и «совпадает с собой», т. е. живет в «здесь и сейчас», наслаждаясь жизнью во всей ее полноте.

В романе «Терапия» жизнь главного героя определяется театральными законами, более того, само мышление его театрально: ему необходимо присутствие некоего невидимого «зрителя», окружающих людей и себя он воспринимает как актеров, разыгрывающих очередную серию ситкома. Изначально театр для Лоуренса был источником вдохновения, живой творческой силы, но постепенно он превращается в «шоры», которые не только защищают Лоуренса, создают иллюзию комфорта и безопасности, но и изолируют его от окружающего мира. Мотив дороги, появляющийся во второй половине романа, — довольно прозрачный символ, показывающий преодоление этих ограничений, развитие и обретение смысла жизни.

1. Лодж Д. Терапия. М., 2003.

Е. С. Седова

г. Челябинск

Роман У. С. Моэма «Узорный покров»: к вопросу о театральности «нетеатрального» текста

У. Сомерсет Моэм известен читателю, в первую очередь, как талантливый прозаик, и уже затем — как драматург. Не случайно на родине писателя его именовали «английским Мопассаном», подразумевая, прежде всего, захватывающий сюжет, интригу, глубокий драматизм, отточенный стиль и виртуозную композицию, свойственные произведениям мастера. Однако даже в прозе С. Моэма не покидало чувство сцены, ощущение жизни как сценической площадки, на которой разворачиваются человеческие драмы и разбиваются сердца. Важно отметить, что драматургический опыт послужил писателю прочной основой для развития его таланта как прозаика. Отметим, что некоторые свои прозаические произведения Моэм переделал в пьесы: рассказ «Дурной пример» (1899) — в драму