

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ТЕАТР» В РОМАНЕ-МЕТАФОРЕ С. МОЭМА «ТЕАТР»

В. М. Шелег

преподаватель кафедры иностранных языков

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, Минск

vera.m.sh@tut.by

В статье рассматривается репрезентация концепта «театр» в художественном дискурсе С. Моэма на примере романа-метафоры «Театр». Данный концепт носит двойственный характер. Театр является значимой частью структуры художественного произведения, одним из ключевых его образов. Театральная тематика определяет общую тему произведения и его эстетическую концепцию. Центральной идеей романа является осмысление проблемы взаимодействия человека с искусством. Автор романа также делает вывод о преобразующей функции искусства. В процессе творческой работы творец с помощью впечатлений от действительности и собственного воображения преобразовывает жизненный опыт, создавая новую реальность – художественный мир.

Ключевые слова: театр; социум; искусство; художественный образ; метафора

REPRESENTATION OF THE CONCEPT “THEATRE” IN S. MAUGHAM’ S NOVEL-METAPHOR “THEATRE”

V. Sheleg

Lecturer of the Department of Foreign Languages

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk

vera.m.sh@tut.by

The article deals with the representation of the concept “theatre” in the discourse of S. Maugham within the novel-metaphor “Theatre”. Theatre is a significant part of the fiction structure, one of its key literary figures. The theatrical sphere determines the general theme of the work and its aesthetic concept. The central idea of the novel is comprehension of the issues of human interaction with art. The writer of the novel also concludes about the transformative function of art. In the process of creative work the artist transforms his life experience designing a new reality – the so-called “world of art”.

Key words: theatre; society; art; literary figure; metaphor

Театр один из видов искусства исторически играет важную роль в жизни социума, во многом определяя вектор поведения людей, формируя общественные традиции и культуру в целом. Публичные зрелища способствуют интеллектуальному осмыслению реальности, бытия, окружающего мира, тем самым способствуя систематизации и структуризации знаний об окружающем мире и месте человеческой личности в этом мире. Театр также оказывается специальной сферой для моделирования человеческим сознанием течения жизни социума, способов налаживания коммуникаций между людьми, возникающих в обществе [2].

Следует отметить, что театр является особой концептосферы искусства, без которой не представляется существование человека разумного, которое складывается из двух базовых потребностей – материальных и духовных. Исторически стремление Homo sapiens к театрализации своего существования выражено лингвокультурологически в знаменитом латинском афоризме «Panumtecircenses» – «хлеба и зрелищ». Однако репрезентация концепта «театр» в художественном дискурсе носит двойственный характер. С одной стороны, писатели обращаются к театру как к духовному пространству, обладающему магической силой, вызывающей определенные эстетические чувства и способствующей формированию духовности. А с другой стороны, театр как образ в художественном произведении носит различные смысловые оттенки, отображающие нюансы того исторического периода, в рамках которого жил и творил писатель [3].

Проблема концептосферы «театр» и «театральность» в литературно произведении является одной из наиболее дискуссионных в современных исследованиях в области литературы. Это объясняется тем, что в культурном сознании XX века это понятие раскрылось не только в своем эстетическом и социальном смысле, но и в значении философско-онтологическом. Homo Sapiens уступил место Homo Ludens, и принцип ролевого поведения в социуме является основой изучения и понимания сути человеческой личности. Сама эта проблема чаще всего представлена в следующих направлениях:

- 1) в исследованиях драмы как вида литературы;
- 2) в исследованиях драматургических элементов в произведении, которое является драматическим;
- 3) в исследованиях способов интерпретации художественного текста на сцене;
- 4) в исследованиях тематических и смысловых репрезентаций, связанных с образами театра и театральными понятиями в тексте литературного произведения.

В данной статье мы остановимся на анализе четвертого направления, поскольку театр как важное явление внешней и внутренней жизни человеческого общества является значимой частью структуры художественного дискурса различных литературных произведений, одним из ключевых его образов, когда театральная тематика задает общую тему произведения, его эстетическую концепцию и особенности построения конфликта.

В то же время смысл театральности литературного произведения нельзя свести лишь к особенностям жанрового, видового или языкового характера. Идея театральности раскрывается, прежде всего, в концептуальных посылах произведения и опирается на представления о жизни, как непрерывном действе, организованном по законам социального, психологического или эстетического представления.

В английском художественном дискурсе концепт «театр» занимает особое место. Театр в художественных произведениях английских авторов репрезентируется в двух ипостасях: с одной стороны, это собственно театр, драма как произведение для

театра, спектакль, игра актеров на сцене, рукоплещущий или недовольный зрительный зал; с другой стороны, театр есть художественный образ, сюжетобразующая метафора, раскрывающая символику произведения и ситуативное поведение его героев. Основными характеристиками концепта «театр» в английской литературе являются эстетизация жизни, психоэмоциональное отображение черт характера героев, высокий статус условностей интерпретации текста для читателей[3].

В этом произведении автор не уделяет особое внимание описанию здания, или дома, где играют актеры, внутреннему устройству его помещений, декорациям того или иного спектакля. Для писателя это не имеет существенного значения. Театр возникает не столько как место действия в романе, сколько как некое жизненное пространство героев романа. Театр в романе это не только помещение «Сиддонс-театр», где блистает главная героиня. Образ театра и его наполнение представляются гораздо сложнее. Спектакли и роли, актеры и актрисы, рассуждения об актерском мастерстве, сценических удачах и провалах – все это происходит в рамках авторской метафоры «МИР – ТЕАТР». Одна из последних фраз в романе, – «Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры» [1], есть прочувствованное и прожитое кредо актрисы Джулии Ламберт. Эта фраза сопровождает Джулию всю жизнь, смысл ее все более и более раскрывается в каждом эпизоде произведения. Эта метафора проходит через всю основную сюжетную линию в романе. Оно затрагивает не только основное действие и некоторых событий в жизни прима Сиддонс-театра, но и законы жизни (мира) социума, окружающего Джулию, общества, не ограниченного рамками театра.

В романе выделяется два мира: театральный мир и мир зрителей (тех, кто не имеет отношения к актерской профессии). Для первых, театр – это реальная жизнь, а все, что вне театра – игра. А для вторых – наоборот. Но постепенно границы между миром театральным и миром реальным размываются. И уже сложно сказать, кто находится в данный момент в маске – актер, исполняющий роль, или человек, живущий в реальном мире. Эти два контрастирующих мира, противостоящие друг другу в духовном и материальном смыслах, представляют универсальную картину бытия. Для самой Джулии Ламберт, как мы узнаем из ее воспоминаний, театр составляет основное содержание ее жизни. Обладающая талантом, заключающим в себе «большое актерское обаяние» [1, с. 111], она играла восхитительно, поэтому зрители не переставали восторгаться «какой-нибудь ее интонацией или жестом» [1, с. 145], чем немало изумляли героиню, легко «примерявшей» любые образы и искренне считавшей, что «невозможно сыграть иначе» [1, с. 145].

Даже роман с Майклом возникает и развивается внутри ее театральной жизни. Реальная жизнь и жизнь сценическая у Джулии переплетаются. Содержание романа свидетельствует о том, что игра как обыденное состояние Джулии не прекращалась даже в самые ответственные моменты жизни. Например, когда она знакомилась с родителями Майкла, то предстала перед ними в образе простодушной скромницы, «всю жизнь спокойно жившей на лоне природы» [1, с. 42]. Девушка разыгрывала свою роль настолько хорошо, что у родителей жениха сложилось о гостье самое благоприятное впечатление. Так, миссис Госселин, имевшая предубеждение против людей театрального мира, заметила: «Ни одна живая душа не догадалась бы, что вы – актриса» [1, с. 43].

Может показаться, будто Джулия проявляет артистические способности только на публике. Но это не так. Наедине с собой она размышляет с помощью словгероев разных пьес. Суть этих размышлений состоит в воспроизведении сцен, некогда прочитанных ею или ранее сыгранных. Об этом свидетельствует эпизод с описанием первой встречи с Томом. Их отношения зашли далеко за рамки благопристойности. Поэтому, сидя в такси, Джулия попыталась дать оценку произошедшему. Ей сразу же пришли на память сюжеты, которые в XVIII веке выстраивали для своих пьес английские драматурги Джордж Фаркер и Оливер Голдсмит. В воображении актрисы сразу же родилась реплика, адресованная ее молодому любовнику: «Фи, сэр, как не стыдно воспользоваться неопытностью простой сельской девушки!» [1, с. 110]. Осознавая разницу возраста между собой и Томом, Джулия пришла к убеждению: «Комедия восемнадцатого века, вот что это такое» [1, с. 109].

Роман Джулии и Тома длился около года. Однажды поссорившись со своим любовником, она сделала для себя удивительное открытие. В тот вечер она вложила все свое отчаяние в игру. «По иронии судьбы главная сцена пьесы, в которой она тогда играла, сцена, которой вся пьеса была обязана своим успехом, изображала расставание любовников» [1, с. 230]. Играя в пьесе, актриса приносила свою любовь, свои мечты о счастье и все, что было ей дорого, на алтарь чести. «Эта сцена сразу привлекла Джулию. Она всегда была в ней очень трогательна. И в этот раз Джулия вложила в нее всю муку души; не у героини ее разбивалось сердце, оно разбивалось на глазах у зрителей у самой Джулии» [1, с. 230]. В жизни она пыталась подавить страсть, которая казалась актрисе смешной и недостойной. Но отыгрывая эту сцену, «Джулия отпускала вожжи и давала себе волю. Она была в отчаянии от своей потери, и та любовь, которую она изливала на партнера, была страстная, всепоглощающая любовь, которую она по-прежнему испытывала к Тому» [1, с. 230]. Джулии казалось, что ее игра была великолепна, это ее утешало. Но, несмотря на то, что актриса «прочувствовала каждое слово» [1, с. 232], она играла так плохо, как никогда. Оказывается, невозможно хорошо изобразить чувства, которые переживаешь на самом деле.

Как только в «художнике» побеждает человеческое, земное его артистическая индивидуальность исчезает, угасает его очарование, весь недосыгаемый блеск. К примеру, вспомним близкие сюжетные повороты в «Театре» Мозма и «Портрете Дориана Грея» Уайльда: как только юная актриса Сибила Вейн искренне влюбляется Дориана, в ней как бы перестает светиться творческий огонь, она тут же теряется как художник, становится неинтересной до того боготворившему ее партнеру.[5, с. 202– 203]. И Джулия, будучи интеллектуальной актрисой, отчетливо понимает, что произошло. Она не сумела сдержать свои эмоции, она выражала свои чувства. «По спине у Джулии опять побежали мурашки. Это было серьезно. Разбитое сердце и прочее – все это прекрасно, но если это отражается на ее искусстве... Нет, нет, нет. Дело принимает совсем другой оборот! Ее игра важнее любого романа на свете» [1, с. 233]. Литераторы, писавшие об игре Джулии множество хвалебных отзывов, говорили, что она обладает больше, чем талантом: «критики называли его “гений”» [1, с. 194]. Актриса находила для этого иное слово – дар. Вот только был он не частью личности, а чем-то независимым, существовавшим вне нее: «Это была неведомая ей духовная субстанция» [1, с. 194]. В те минуты, когда героиня находилась на пике разыгрываемой роли, нечто «нисходило на нее свыше» [1, с. 194]. Только благодаря этой непонятной силе актриса воплощала «то, на что сама была неспособна» [1, с. 194]. Используя образное сравнение, можно сказать, что Джулия стала чем-то вроде камертона. Такой инструмент не способен самостоятельно издавать звуки. Но стоит только прикоснуться к нему, как тут же раздастся звук эталонной высоты. Автор романа об этом говорит так: «Это был дух,

который играл на ней, как скрипач на скрипке» [1, с. 194]. Именно пренебрежение к нему, к этому духу, оскорбило актрису. Любовь – это хороший опыт. Это то, что каждый должен ощутить и чем должен насладиться. Но нельзя позволить этому чувству погубить свою индивидуальность и жизненную цель, нельзя пожертвовать ради него своей личностью и самооценкой. Потому что, когда любовь побеждает в нас самих нас, мы теряем в результате и любовь, и себя. Джулия поняла это, сделав для себя правильный выбор между любовью (разрушающим её мир чувством) и любимым делом, творчеством (игрой на сцене). Особенность Джулии Ламберт состоит в том, что она обретает творческую свободу только тогда, когда она отстраняется от пережитого чувства. Она превращает его в материал для творчества, когда ее игрой на сцене управляет рациональный взгляд художника, знающий законы театра, по которым создается иллюзия жизни[4]. Здесь можно вспомнить выдвинутую идею Ницше о единстве жизни и искусства, согласно которой жизнь рассматривается в качестве бессознательной творческой силы.

Остается ответить на главный вопрос: кем же был этот дух, наделяющий талантом человека. В представлении С. Мозма, этим бесплотным существом является искусство. В случае с Джулией – театральное. Наряду с главной героиней писатель создал не менее важный скрытый персонаж, вокруг которого разворачиваются события. Это театр, предстающий в произведении как отдельный автономный мир, живущий по своим законам, принципами и обычаями. В этом мире живут образы, чувства и страсти. Сам театр становится стихийным, ничем не ограниченным, кроме инстинкта и воли творца, процессом жизнедеятельности как единственным истинным проявлением жизни. Тем самым театр как уникальное явление преобразует человеческую жизнь, и эта реальная жизнь переходит в категорию подлинного искусства. В этом и заключается смысл метафоры «МИР – ТЕАТР».



Библиографический список:

1. Maugham, W. S. Theatre [Text] / W. S. Maugham. – СПб. : Каро, 2013. – 384 p.
2. Maugham, W. S. The Summing Up [Text] / W. S. Maugham // Literary Guide of America, 1938; repr., Penguin, 1992. – 192 p.
3. Калинина, С. А. Образная репрезентация театра в английском прозаическом дискурсе конца XIX – начала XX в. / С. А. Калинина. – Текст: непосредственный // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – № 6 (22) – С. 235–288. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznaya-reprezentatsiya-teatra-v-angliyskom-prozaicheskom-diskurse-kontsa-xix-nachala-xx-v-v/viewer> (дата обращения: 03.03.2022).
4. Шелег В. М. Творческая личность в художественном дискурсе С. Мозма на примере романов «Луна и грош», «Пирог и пиво», «Театр» / В. М. Шелег // Преподавание иностранных языков в поликультурном мире: традиции, инновации перспективы : материалы междунар. науч.-практ. online-конференции, Минск, 26 марта 2020 г. / Белорус. гос. пед. ун-т ; редкол.: О. Ю. Шиманская (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2020.
5. Уайльд О. Избранные произведения: В 2-х т. – М.: Республика, 1993. – Т. 1. – 557 с.