

RU

«Общество спектакля» в произведении Мюриэл Спарк «На публику»

Чернова Ю. В., Беляков Д. А.

Аннотация. Цель исследования - определить художественное своеобразие повести Мюриэл Спарк «На публику». Научная новизна исследования связана с тем, что внимание литературоведов неизменно было обращено на романное творчество английской писательницы, практически оставляя без внимания ее малую прозу. Существует необходимость в исследовании принципа театральности в произведении Мюриэл Спарк «На публику». Полученные результаты показали, что в произведении прослеживается единство эпического и драматического начал, с заметным преобладанием последнего: особое внимание уделяется жесту, фиксации персонажей в пространстве, пластике изображения, но драматизация имеет фарсовый характер, предметно-вещественный мир выписан пластично и зримо, что создает эффект театральности, иллюзию сценической площадки.

EN

“The Society of the Spectacle” in Muriel Spark’s Story “The Public Image”

Chernova I. V., Belyakov D. A.

Abstract. The paper aims to identify the artistic originality of Muriel Spark’s story “The Public Image”. The scientific originality of the research is connected to the fact that the attention of literary critics at all times was turned to the novels of the English writer, while her small prose was ignored. It is necessary to investigate the principle of theatricality in Muriel Spark’s story “The Public Image”. The results have shown that in the work, there is a unity of epic and dramatic beginnings with the high prevalence of the latter: significant attention is paid to the gestures, the position of the characters in space, the plastics of the image, but dramatization has farcical nature, the objective physical world is pictured plastically and visibly, which creates the theatricality effect, the illusion of stage.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной исследованностью театральных и драматургических элементов в прозаическом повествовательном произведении, а также неоднозначностью оценки творчества Мюриэл Спарк в западноевропейском и отечественном литературоведении. Дискуссионным остается вопрос о причислении творчества писательницы к традициям реализма (Г. Анджапаридзе и В. Скороденко), экзистенциализма (Н. П. Михальская), модернизма (Ф. Кермоуд). При этом В. В. Ивашева, Н. Михальская, В. Скороденко, Г. Анджапаридзе высоко оценивают литературный вклад Спарк-романистки, называя ее мастером сатирического письма.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: проанализировать художественные средства создания образов Аннабел Кристофер и ее мужа Фредерика, а также определить, какую роль играет театральность в поэтике прозаического текста.

Теоретической базой исследования послужили публикации авторов, чьи работы посвящены творчеству Мюриэл Спарк (Анджапаридзе, 1980; Арутюнова, 1984; Ивашева, 1979; Михальская, 2002) и проблеме театральности прозаического текста (Чернова, 2018).

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрываемая в статье тема может послужить частью целостного исследования, посвященного проблеме театральности в английской художественной прозе XX-XXI веков.

Основная часть

На современном этапе исследований феномена театральности все еще актуальным остается вопрос о ключевых элементах данного явления. Рассмотрение театрального характера культурных и социальных взаимоотношений индивида в повседневной жизни сопряжено с понятием «общество спектакля». Конечной целью

публичного существования индивида становится побег из иллюзорного, театрального, искусственно созданного социального окружения.

В повести «На публику» (The Public Image, 1968) Мюриэл Спарк изображает социальный тип, иллюстрирующий концепцию успешной личности. Аннабел – главная героиня произведения – востребованная актриса, прекрасная жена и мать. На первый взгляд, писательница изображает идеальную женщину, которая может и является образцом для подражания. Однако на протяжении повести шаг за шагом разрушается публичный образ, что доводит до крайности идею об искусственности личности в современном обществе, формируемом киноиндустрией, прессой и рекламой.

Все произведение представляет собой «весьма объективное внешне, но пропитанное незримой иронией повествование о жизненном факте» (Скороденко, 1971, с. 12) – разрушении публичного образа Аннабел Кристофер.

С первых строк повести писатель погружает читателя в театральную атмосферу: «Было очень тихо. Комната, где стояла Аннабел, разглядывая яркие квадраты света на полу (она заметила их сразу, как только умолк молоток плотника), выходила во двор, и до нее не долетал шум оживленной римской улицы» (Спарк, 1971, с. 233). Описание интерьера сопровождается пояснениями-ремарками, которые являются указанием на световое и звуковое сопровождение сценического рисунка. Яркие квадраты на полу скорее наводят на мысль об искусственном освещении, чем о природном свете, проникающем из окна, а шумы вынесены за сцену, создавая контраст между неестественной тишиной в комнате и реальной жизнью за ее пределами.

Описание внешности героев повести позволяет говорить об их драматическом, а точнее, фарсовом характере. Аннабел, Фредерик, Билли О'Брайен предельно типизированы и, соответственно, слабо индивидуализированы, мы не найдем в них глубокого психологизма. Портретам героев свойствен только один внешний признак, но он проходит через все повествование, варьируясь на разные лады. Билли О'Брайен, старинный друг мужа и бывший любовник актрисы, изображен долговязым краснолицым мужчиной без высоких моральных устоев. Портрет Фредерика практически отсутствует, кроме упоминания о бывлой красоте. Если характеристика Билли О'Брайена похожа на ремарку, то образ Фредерика дан через речевое поведение: подающий надежды актер считает себя несостоявшимся гением, который за двенадцать лет превращается в мужа известной актрисы, ленивого и завистливого «интеллектуала-невежду».

Автор выстраивает противопоставление реального и иллюзорного мира через основную портретную характеристику героини. Аннабел Кристофер из повести – обыкновенная пигалица с острым личиком и волосами мышиного цвета. Особого внимания в портрете актрисы заслуживают глаза, являющиеся зеркалом души: при первом знакомстве, это янтарно-карие глаза актрисы, а в дальнейшем обыкновенные маленькие глазки обычной ничем не примечательной женщины. Только при свете камер маленькие глазки Аннабел имеют магическое свойство превращаться в огромные глаза «Английской Леди Тигрицы». Автор подчеркивает, что они меняются, как и сама героиня, в попытках стать той, кем не является на самом деле. Искусственность становится «природой» женщины в общественном спектакле.

Мир искусства – мир образов, в котором правит публика и СМИ. Мюриэл Спарк представляет полный безнравственности мир, в котором ложь и манипуляции – обычное дело. Для достижения успеха у публики актрисе необходимо создать образ, превратиться из «серой мышки» в «Английскую Леди Тигрицу». Прошлое актрисы является путем умирания реального человека в угоду внешнего образа. «Всякий раз, когда средства массовой информации входят в личный мир индивидуума, они сопряжены с его смертью, полным отсутствием бытия» (Скороденко, 1971, с. 7).

Сюжет повести строится вокруг создания и разрушения имиджа актрисы. Читатель знакомится с героиней в период жизни, когда образ успешной актрисы и примерной жены уже создан. Процесс становления, формирования имиджа представлен ретроспективно, через воспоминания героини. В этой части текста преобладает описательный компонент, который позволяет проследить этот процесс длиной в 20 лет. Итогом становится широко известная публике искусственно созданная «Английская Леди Тигрица», идеальная жена и мать. Этот путь не является чем-то особенным, а скорее описан как вполне типичный для своего времени процесс, результатом которого становится достижение кинораи, мечты миллионов.

Главным притворством в повести становится брак Аннабел и Фредерика. Актриса до последнего не верит в то, что ее муж, которому она доверяет, может когда-нибудь обмануть ее или быть завистливым к ее карьере. Несмотря на то, что Фредерик высмеивает ее перед своими друзьями, называя глупой и «незначительной», она просто принимает это с улыбкой. Фредерик, театральный актер, ощущает чувство превосходства над своей женой и не может выносить ее поверхностность, которая, по его мнению, видна даже с экранов: «Ей не нужно было быть умной, ей нужно было только существовать; ей не нужно было выступать, ей нужно было только быть там перед камерами. Она сказала об этом Фредерику, как будто удивляясь, что не подумала об этом раньше. Он был раздражен, видя повсюду пустоту» (Спарк, 1971, с. 238).

Фредерик стремится всячески подчеркивать собственную значимость, поскольку не может вынести успеха своей жены. При описании Фредерика явно прослеживается авторская ирония: «Было несколько ролей, созвучных его дарованию, если можно говорить о даровании никогда не играющего актера. Однако Фредерик придерживался теории, что случайное взаимодействие генов сделало его способным к исполнению одних лишь серьезных ролей в пьесах Стриндберга, Ибсена, Марло и Чехова (но не Шекспира!); в известной мере он был прав, ибо все более или менее вероятно в зыбкой области предположений, где нет определенности, а потому нельзя и ошибиться» (Спарк, 1971, с. 236).

Авторской иронией наполнена сцена чаепития героев, разыгранная для фотографов: «...низенький столик, ажурный поднос, в окно врываются потоки солнечного света. Фредерик вдумчиво помешивает в чашке,

Аннабел ласково и грациозно, но без улыбки берет за ручку серебряный чайник» (Спарк, 1971, с. 254). Большое значение придается качеству объектов на фотографии: ажурный поднос, серебряный заварочный чайник – становятся олицетворением английского традиционного аристократического общества. Люди и образы смешиваются так хорошо, что один, наконец, кажется, смешивается с другим – рецепт идеальной семьи с обложек журналов.

Герои повести ведут привычную жизнь супругов, которых уже давно ничего не связывает. Им стоило бы признать в этом, однако это неправильно, поскольку в глазах публики при помощи рекламы и обложек журналов они выглядят образцовой счастливой парой. Брак, занимающий центральное место в книге, – это ужасная пародия, союз, скрепленный скорее ненавистью, чем любовью. Вторжение и участие СМИ сделало жизнь Аннабел и Фредерика симуляцией, они перестали быть способными различать реальную жизнь и искусственно созданные образы. Образ настолько становится неотделим от человека, что роль превращается в жизнь. Так, Билли обвиняет Аннабел в том, что она позирует, даже когда думает, что одна в квартире: «– Ах, да перестань позировать, – сказал Билли. Она стояла на ковре, опираясь рукой о столик и устремив взор в прошлое, словно играла роль героини средних лет. – Я вовсе не позирую, – ответила она и тут же плюхнулась в кресло» (Спарк, 1971, с. 234). Жизнь Аннабел – это постоянное представление, наполненное силой и могуществом созданных образов.

Публичность превращает и Аннабел, и Фредерика в объекты, на которые смотрят, в часть зрелища, которое удовлетворит более глубокие инстинкты зрителей. Как утверждает Р. Барт: «...главная добродетель спектакля... состоит в том, чтобы уничтожить все мотивы и все следствия: важно не то, что он [зритель] думает, а то, что он видит» (Барт, 2014, с. 41). Средства массовой информации представлены как ненасытные объективы, пристально следящие за героиней и уничтожающие ее естественность, реальность. Внешность, кажется, манипулирует даже самым словом, изменяя его значение.

Кульминацией повести становится самоубийство Фредерика, вызванное его обидами, злобой и чувством отчуждения. Смерть становится спектаклем, поскольку Фредерик прибегает к эффектной способу самоубийства: во время вечеринки в доме жены он падает с лесов у церкви святого Иоанна и святого Павла. Низменные мотивы он подменяет высокими стремлениями, тем самым трансформируя бытовую смерть в мученическую, принимаемую им с непоколебимой верностью и преданностью своей жене, до последнего сопротивляясь ухаживаниям влюбленных в него женщин.

Фредерик – профессиональный актер и сценарист – пытается создать главный сюжет в собственной жизни, чтобы уничтожить остальные, которые душили его на протяжении стольких лет. Как говорит Уиттакер: «Фредерик... начинает применять приемы художественной литературы к реальной жизни. Прожив в мире сценариев и наблюдая за воссозданием своей жены профессионалами, Фредерик узнал о сюжетах – их структуре, воплощении и влиянии. Чтобы соперничать с тем, что создано киноиндустрией, он создает реальный сюжет, призванный разрушить карьеру Аннабел» (Whittaker, 1982, с. 113).

До сих пор другие говорили за Фредерика, но теперь, с его смертью, он впервые говорит за себя. Никто не может умереть за него, смерть – это единственное действие, которое он может сделать самостоятельно, не спрашивая разрешения продюсеров, сценаристов и рекламодателей. Только здесь он может быть ведущим актером в главном сценарии в своей жизни.

Для Аннабел смерть Фредерика – это в первую очередь заголовки газет, призванные уничтожить ее карьеру: «“Фредерик Кристофер умирает в то время, как его жена устраивает оргию на своей квартире”. “Покинув сборище распутников, Фредерик Кристофер обретает покой возле мучеников”. “Его сгубила Тигрица”» (Спарк, 1971, с. 283). Для нее важна не причина поступка, а мотивация при выборе места для смерти. Она воспринимает смерть мужа как хорошо срежиссированную постановку: «Почему вдруг среди мучеников, подумала она, почему именно там? Ей хотелось понять, что его привело туда, он ведь ничего не делал просто так. Нет, она не сможет думать о нем как о мертвом, пока все это не выяснит» (Спарк, 1971, с. 282).

Двойное существование супругов прекращается с рождением сына и смертью Фредерика. Именно в этот момент Аннабел решает разрушить искусственный мир и выйти из игры: «Мне хочется быть такой же свободной, как мой ребенок» (Спарк, 1971, с. 293).

В связи со смертью актуализируется пространство повести. Рим предстает перед читателем городом с картинками. Центральные улицы, наполненные солнечным светом, великолепные площади и соборы – иллюзия истинной жизни города. Даже святое место становится только декорацией для очередного спектакля. Отвечая на вопросы журналистов после смерти мужа и стремясь создать правильное впечатление об истинной скорби, Аннабел предстает в роли мадонны с младенцем, призванной разжалобить публику, вызвать у людей сочувствие к горю, которого актриса не способна испытать. Привычка играть в жизнь приводит к невозможности воспринимать реальность происходящего. Рим становится символом божественной жизни, в связи с чем возникает отсылка к фильму Федерико Фелини «Сладкая жизнь».

Аннабел показывает письма мужа в суде, больше не боясь испортить свой публичный имидж, так тщательно выстраиваемый ею и режиссерами на протяжении многих лет. Разрушенная карьера подталкивает актрису к бегству в Грецию – колыбель европейской культуры. Она могла бы заплатить деньги и жить в страхе, но вместо этого выбрала свободу и нормальную жизнь в лучшем мире, впервые в жизни по-настоящему осознав собственную силу и независимость. Однако игра и жизнь настолько смешались, что актриса снова играет, имитируя искренность. Писатель подчеркивает эфемерность и недолговечность публичного образа. Актриса, которая только что глядела с экранов телевизоров, остается неузнанной в толпе аэропорта.

Неоднозначным остается финал произведения. Дженнифер Линн Рэндизи утверждает, что к концу своего повествования Мюриэл Спарк превращает мертвый объект, которым стала Аннабел, в женщину, способную создать для себя новую жизнь (Massie, 1979). Аннабел наконец-то набралась смелости и встала на защиту

своих прав-свободы и душевного спокойствия. Норман Пейдж также указывает на то, что Аннабел принимает вызов и впервые ведет себя как свободная личность: в последнем повороте она прорывается сквозь паутину притворства и обмана и покидает страну с ребенком, который все это время был ее единственной связью с подлинным человеческим чувством, единственной реальностью ее жизни (Apostolou, 2001). Однако образ пустой раковины заставляет усомниться в возможности духовного воскрешения героини, сопряженного обязательной наполненностью в прошлом. Аннабел как была пустой и неприметной в начале карьеры, так и возвращается к исходной невозможности создать что-либо настоящее. Мюриэл Спарк не возвращает читателя-зрителя в мир «реальности», поскольку путешествие в мир симуляции, искусственности, игры предполагает выход в воображаемое, откуда вернуться возможности нет.

Заключение

В произведении прослеживается единство эпического и драматического начал, с заметным преобладанием последнего: много драматически-напряженных моментов, в повествовательной ткани преобладает диалог, потеснивший описание, портретные характеристики персонажей. В повести много действия, особое внимание уделяется жесту, фиксации персонажей в пространстве, пластике изображения, но драматизация имеет фарсовый характер: серая бездуховная будничность существования, и взрывы злобных страстей, и срывание масок. Предметно-вещественный мир выписан пластично и зримо, особое внимание уделяется деталям. Таким способом писательница создает эффект театральности, иллюзию сценической площадки, на которой происходит действие. Мюриэл Спарк создает впечатление, что всегда есть скрытая камера, о которой знают персонажи, разыгрывающие спектакль ради зрителей. Герои готовы убить себя физически и морально, чтобы сохранить могущество всемогущего образа в сознании публики.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в расширении материала для целостного исследования театральности как характерной особенности англоязычного художественного прозаического текста XX века.

Источники | References

1. Анджапаридзе Г. Причудливость вымысла и строгость правды: заметки о творчестве Мюриэл Спарк // Иностранная литература. 1980. № 7.
2. Арутюнова И. А. Романы Мюриэл Спарк. К проблеме метода: автореф. дисс. ... к. филол. н. / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1984.
3. Барт Р. Работы о театре / сост., перев., примеч. и послесл. М. Ю. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
4. Ивашева В. В. Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977. М.: Советский писатель, 1979.
5. Михальская Н. П., Дудова Л. В. Модернизм в зарубежной литературе: литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии. Изд-е 4-е. М.: Флинта, 2002.
6. Скороденко В. Видимость и истина. Предисловие к книге М. Спарк «На публику». М.: Молодая Гвардия, 1971.
7. Спарк М. На публику. М.: Молодая Гвардия, 1971.
8. Чернова Ю. В. Театральность прозы Дж. Б. Пристли: автореф. дисс. ... к. филол. н. / МПГУ. М., 2018.
9. Apostolou F. Seduction and Death in Muriel Spark's Fiction. Westport, Connecticut, L.: Greenwood Press, 2001.
10. Massie A. Muriel Spark: An Odd Capacity for Vision. Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979.
11. Whittaker R. The Faith and Fiction of Muriel Spark. L.: The Macmillan Press, 1982.

Информация об авторах | Author information

- RU** **Чернова Юлия Владимировна**¹
Беляков Дмитрий Александрович², к. филол. н.
¹ Московский государственный лингвистический университет;
 Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва
² Московский государственный лингвистический университет

- EN** **Chernova Iuliia Vladimirovna**¹
Belyakov Dmitry Aleksandrovich², PhD
¹ Moscow State Linguistic University;
 Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art), Moscow
² Moscow State Linguistic University

¹ chernova_jv@mail.ru, ² d.belyakov@linguanet.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.10.2021; опубликовано (published): 28.12.2021.

Ключевые слова (keywords): Мюриэл Спарк; театральность; повесть «На публику»; портрет; ирония; Muriel Spark; theatricality; story “The Public Image”; portrait; irony.