

УДК 821.111

DOI: 10.17223/19986645/60/9

Е.В. Васильева

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНАХ Г.К. ЧЕСТЕРТОНА

Анализируется театрализация романного повествования Г.К. Честертона. На материале таких произведений, как «Наполеон Ноттингхилльский», «Человек, который был Четвергом», «Жив-человек», «Шар и крест», показывается, что художественное пространство романов организуется как театральное представление. Герои, подобные марионеткам кукольного театра, динамичные парадоксальные диалоги, место действия, описываемое как сценическое, позволяют говорить о ярко выраженной театральности художественного мира романов Г.К. Честертона.

Ключевые слова: Г.К. Честертон, театрализация, театральность, «Наполеон Ноттингхилльский», «Шар и крест», «Жив-человек», «Человек, который был Четвергом».

Театрализация и театральность, как особые эстетические понятия, стали предметом пристального внимания современных исследователей литературы и культуры. Научное осмысление этих понятий производится на различном материале, что предполагает различение и уточнение терминов в каждом конкретном случае. Не претендуя на исчерпывающее освещение многочисленных трактовок терминов «театрализация» и «театральность», обратим внимание, что в современных гуманитарных науках присутствуют различные тенденции в изучении этих феноменов. С одной стороны, мы видим социокультурный подход, который предполагает осмысление театрализации общественной жизни и социального поведения людей (Ю.М. Лотман [1], Г.-Э. Дебор [2] и др. [3, 4]). С другой стороны, театральность рассматривается как поэтологическая категория, как особое качество художественного произведения, не относящегося к драматическому роду литературы (С.Г. Липнягова [5], Н.В. Пращерук [6]). Театральность также может рассматриваться как «особый тип художественного восприятия действительности, который предполагает ярко выраженный игровой момент» (О.О. Легг [7]). Учитывая выводы вышеназванных исследований, мы будем понимать термин «театрализация» как специфический способ организации романного повествования, построенного по принципу театрального представления.

Предметом анализа нашей статьи станет театрализация романов Г.К. Честертона (1874–1936), известного английского писателя, журнали-

ста и оригинального мыслителя. Его перу принадлежат шесть романов¹: «Наполеон Ноттингхильский» (1904), «Человек, который был Четвергом» (1908), «Шар и крест» (опуб.1910), «Жив-человек» (1912), «Перелетный кабак» (1914), «Возвращение Дон Кихота» (1927).

Ориентация на изображение идеологической сферы человеческого бытия в произведениях Г.К. Честертон отражает тяготение искусства эпохи конца XIX – начала XX в. к философии. В это время ведущие идеи второй половины XIX в. (теории О. Конта, Ч. Дарвина и Г. Спенсера, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, З. Фрейда и др.), эстетические теории получили самое различное воплощение в художественной литературе: определили мировоззрение писателей, легли в основу художественных направлений (позитивизм – натурализм, субъективно-идеалистическая философия – символизм), сформировали образную систему произведений. Результатом синтеза философии и искусства стали новые жанры и художественные формы: «интеллектуальный роман» (Т. Манн), «интеллектуальный театр» (Б. Шоу). Жанр философского романа на рубеже XIX–XX вв. получил развитие в творчестве А. Франса, Г. Уэллса, а также в произведениях Г.К. Честертон.

Честертон одним из первых писателей и философов своего времени понял, что философские концепции и идеи все больше и больше подчиняют себе реальную жизнь людей, влияют на решение социальных и политических проблем. Поэтому в творчестве этого автора, который всегда чутко реагировал на происходящие изменения в культуре и общественной мысли, популярные философские концепции конца XIX в.: позитивизм, детерминизм, нищезанятие, пессимизм в различных формах – становятся предметом изображения, а также объектом полемики и анализа. Блистательная игра авторской фантазии воплощает в романном мире необычное мироощущение писателя, его «философию радости». Свою оригинальную философию радости и веры Честертон обосновал в работах «Ортодоксия», «Вечный человек», в эссе «Упорствующий в правоверии». По мнению писателя, мир не так прост и скучен, как видят его обыватели и прагматики, но и не так страшен и катастрофичен, каким воспринимают его интеллектуалы. В свете его системы мир разнообразен, многолик и чудесен (см. подробнее: [8, 9]). Художественное выражение этих честертонских идей потребовало особых условных форм, способствовавших эффекту остранения, разрушению стереотипного восприятия действительности.

Для создания художественного мира своих романов Честертон активно использует такие формы условности, как игра и театрализация, фантастика и гротеск, символ и аллегория; в его романах возможно смешение различ-

¹ Традиционно зарубежные и отечественные литературоведы говорят именно о шести романах. Но как недавно оказалось, их не шесть, а семь. В 1989 г. в архиве Дороти Коллинз, секретаря Честертон, был найден ранний юношеский роман писателя, созданный в период 1893–1895 гг. и названный издателями «Бэзил Хоу». На русском языке роман издан в 2015 г. в переводе Н. Эппле: *Честертон Г.К. Бэзил Хоу. Наши перспективы*. М. : АСТ : Corpus, 2015. 288 с.

ных по времени исторических реалий (например, превращение буржуазной Англии XX в. средневековую в «Наполеоне Ноттингхилльском» и в «Возвращении Дон Кихота»).

Обращение к театральной эстетике в произведениях Честертона обусловлено, прежде всего, глубоко личным отношением к театру. В «Автобиографии» писатель зафиксировал одно из самых ярких своих детских впечатлений – кукольный спектакль, сделанный и показанный отцом писателя, Эдвардом Честертоном: «...передо мной встает мое детство, когда дивный дар пяти чувств впервые открылся мне, и я вижу человека на мосту с ключом в руке, которого я увидел в стране чудес папиного театра» [10. С. 224], и «именно тогда мои глаза открылись и впервые увидели мир» [Там же. С. 26]. Честертон утверждает, что тогда его восхитила не только история, показанная с помощью картонных кукольных героев, но и само чудо преобразования обыкновенных предметов, картона и дерева, из которых были сделаны марионетки и декорации, волшебство искусства. В дальнейшем Г.К. Честертон часто обращается к теме театра в своих эссе («Что такое театр», «Теория и театр», «Кукольный театр»), романах, в «Автобиографии». Важнейшими качествами театрального представления писатель считает зрелищность спектакля и его сильное эмоциональное воздействие на зрителя. В эссе «Что такое театр» Честертон размышляет: «Что такое, в сущности, театр? Прежде всего – это праздник. Давным-давно, чуть ли не до греческой зари, он был праздником религиозным; его завели, чтобы людям было где поплясать и восславить богов. И теперь, претерпев сотни изменений, он существует, чтобы жители Хаммерсмита или Камберуэлла могли собраться и *восславить жизнь* (курсив мой. – *Е.В.*). Театр – ничто, если в нем нет радости, если нет зрелища, если нет театра. Пьеса может быть веселой, печальной, бурной, тихой, страшной и нестрашной, но она должна быть праздничной. <...> Пьеса может быть горькой, как желчь, или приторной, как помадка, – только бы она потрясла душу» [11. С. 190].

Честертон, который был очень чуток к проявлению самых различных условных видов и форм человеческой деятельности (игра, театр, литература), активно обращается к театральной поэтике в своем романном творчестве. По мысли Ю.М. Лотмана, «сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью – все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами» [12. С. 589]. Именно этот эффект театральной условности («высокая знаковая насыщенность») отвечает художественным задачам Честертона. Откровенно игровое, театрализованное изображение конфликтов, событий и героев в его романах позволяет говорить о них как о символических, помогающих автору наглядно донести свои идеи до читателя. В монографии Г. Уиллза приводится характеристика, которую дает Честертон собственным романам. Он определяет свои произведения как «новый вид романа <...> романтически философский», в котором типизация современных идей происходит не с помо-

щью развернутых аргументов, а через быструю смену символических происшествий, как в аллегорической комедии [13. Р. 123].

Театрализация в романах Г.К. Честертон – это использование системы оригинальных приемов, при помощи которых автор создает подчеркнuto условный поэтический мир, организация повествования с привлечением средств театральной условности. Г.К. Честертон, «метафизический шутник» (Г. Уиллз) [Ibid. Р. 22], устраивает в рамках романа театральное представление. Он не просто анализирует философские, этические и эстетические идеи и концепции, характерные для культуры конца XIX – начала XX в., а «разыгрывает» их, «представляет» их возможности и следствия, так что художественное пространство романов организуется как сцена, на которой выступают противоборствующие герои – материализованные, персонифицированные идеи.

Столкновение-игра идей становится основным конфликтом романов Г.К. Честертон, в которых различные теории и идеи, характерные для общественного сознания эдвардианской эпохи, проходят определенные «испытания» (идея капиталистического прогресса и эстетизма в «Наполеоне Ноттингхилльском», позитивизм в «Шаре и кресте», идеи субъективного идеализма и нигилизма в «Человеке, который был Четвергом», нищезанство и ислам в «Перелетном кабаке» и др.).

Важное место в романах английского писателя занимают живые, динамичные диалоги-дискуссии, в которых проявляется в полную силу конфликт и раскрывается сущность самих героев. Диалоги в романах Г.К. Честертон не являются развернутым, последовательным обсуждением какой-либо проблемы, идеи, концепции, доказательством истинности той или иной теории. Это скорее заявление проблемы, ее обозначение, разговор «скоростью» (выражение Тернбулла, героя романа «Шар и крест»). Автор подразумевает осведомленность читателя в данных вопросах. Честертон предполагает, что ключевые образы, слова, имена, идеологические клише вызовут в воспринимающем читательском сознании культурологическое и идеологическое содержание теорий, ставших объектом художественного анализа. В своих дискуссиях герои, играя понятиями и словами, обнаруживают разные аспекты изображаемых идей и концепций, выявляют их слабые места. Эта особенность честертоновского повествования сближает его романы с драматическими произведениями, прежде всего с пьесами-дискуссиями друга и оппонента Честертон, Б. Шоу.

Честертон активно разрушает иллюзию жизнеспособности художественного мира, обнажая его условность, театральность, сконструированность. Используя такой композиционный прием, как «театр в театре» («двойное удвоение» Ю.М. Лотман), Честертон в качестве важной сюжетной составляющей включает театральное представление или игру в театр. Так Оберон Квин («Наполеон Ноттингхилльский»), став королем, решает устроить грандиозное театральное действо, представление в духе Средневековья: возродить предместья Лондона с собственными границами, армией, геральдикой. Квин заявляет о готовящихся государственных изменениях, как

о забавном спектакле: «Я хочу превратить все государственные занятия, все парламенты и коронации и т.п. в дурацкое старомодное представление» [14. С. 49]. Устраивая средневековый маскарад, в котором должны участвовать все лондонцы, Оберон Квин с помощью игры своей безудержной фантазии, материализованной по его воле, пытается противостоять ограниченности жизни, ее истощенности и однообразию. Он делает ставку на творческое воображение, юмор и искусство, которые считает выше жизни. Эстетствующий король, «юморист», объявляет такую необычную войну скучному технократическому миру.

В романе «Жив-человек» кульминационным событием становится импровизированный суд над главным героем Инносентом Смитом. Суд, который изображен Честертоном в подчеркнуто условных формах, как очередное театральное представление-игра (бутафорские декорации зала заседаний, выступления персонажей похожи на речи артистов), должен решить очень важные вопросы, несмотря на свой игровой характер. Перед персонажами-зрителями на суде воспроизводятся события, которые кажутся непроверяемым доказательством виновности Смита: покушение на ректора колледжа Эмерсона Имса, проникновение в чужой дом через печную трубу, похищение молодых девушек. Но существует и другой взгляд, и другие свидетели, мнения которых собраны Майклом Муном и Артуром Инглвудом, защитниками Смита (письма ректора Имса, преподобного Раймонда Перси и др.). Подобная стереоскопичность помогает разгадать загадку. Поступки Смита становятся своей же противоположностью, как бы доказательством от противного. Покушение на убийство – возвращением к жизни, попытка воровства – осознанием нравственной заповеди «не укради», видимое многоженство – стремлением к сохранению свежести чувства, уход из дома – обретением дома и самого себя. Действия Смита начинают восприниматься и присутствующими на суде и читателями как представление, разыгранное с целью донести до людей забытые человеческие ценности, такие как радость жизни, уют домашнего очага, святость семейных уз. Спектакли, данные Смитом, эти своеобразные притчи в действии, изменяют взгляды участников этих событий, а также зрителей суда, воздействуют на читателей. Герой с помощью представлений-игр освобождает нравственные понятия и принципы от ничего не значащих слов, утративших первоначальный смысл. Представления Смита, своеобразные парадоксы в действии, – это символические аргументы и доказательства идей самого Честертона.

Многие исследователи отмечали «кукольность» романских героев этого английского писателя. «...Фигуры Диккенса, Шоу, Стивенсона изображены (Честертоном. – *Е.В.*) куда нагляднее и ярче, чем невыразительные героини его романов и рассказов <...> Если героини романов – лишь весьма ходульные воплощения наивных идей неудавшегося общественного реформатора, то героини его литературных биографий – живые люди, изображенные в живом контексте времени остро наблюдательным критиком и блестящим стилистом» [15. С. 197]. Подобную мысль высказывает и Дж. Лоуренс,

считая, что Честертон любит обыкновенного человека и защищает ценность индивидуальности, но не имеет то ли достаточного терпения, то ли любви, чтобы создать полнокровные вымышленные образы в своих романах [16]. На наш взгляд, намного ближе к пониманию особенностей честертонских персонажей комментарий Б. Шоу. Он писал, что герои Честертона «поначалу всегда казались фантастическими и даже похожими на марионеток <...> но вопреки ожиданиям критиков они становились правдоподобными и вескими после своего выступления на сцене» (цит по: [17. Р. 20]).

Подчеркнутая условность характеров у Честертона, а также портретов его персонажей делает их похожими на маски в народном или кукольном театре. Описывая внешность своих героев, автор использует немногочисленные, но очень яркие и выразительные детали-приметы (круглые совиные глаза Оберона Квина; голубые, по-детски удивленные глаза Адама Уэйна; раздвоенный подбородок и холодные глаза профессора Л.; маленькая голова и огромный рост Смита; рыжие волосы и голубые глаза Патрика Дэлроя; бледность лорда Айвивуда), характерные жесты или привычки. Запоминающиеся детали в этом случае не только художественный прием индивидуализации, средство создания выразительного образа, но и, что очень важно в поэтике Честертон, знак, по которому в дальнейшем повествовании будет опознаваться персонаж. Автору мало сообщить о присутствии или появлении героя в той или иной сцене, ему важно, чтобы читатель «увидел» это действующее лицо, необходимо удержать зрительный образ в воображении читателя, как если бы все происходило не на страницах романа, а на театральной сцене: упоминание характерной детали портрета мгновенно восстанавливает облик героя в памяти. Закреплению «маски» персонажей во многом способствуют и говорящие имена.

Исследователь Г. Уиллз считает, что идеи всегда являлись перед Честертоном в причудливых одеждах и лицах [13. Р. 22]. Материализованная идея в романе, у которой вдруг вырастали руки и ноги, вырисовывалась своя особая физиономия, начинала жить и действовать в художественном мире его произведений. Так ницшеанская идея в «Перелетном кабаке», приверженцем которой является лорд Айвивуд, получает не только живое воплощение – героя, но и социальный и политический статус: становится одним из руководящих принципов государственной политики Англии, поддерживает имперскую идеологию. Этот предполагаемый, возможный вариант ницшеанства, оживший в художественном мире романа английского писателя, оказался достаточно близок к реальным историческим событиям (фашизм в Германии).

Художественное пространство произведений Честертон также театрально условно, что подчеркивается самим автором. Честертон, изображая пейзаж, интерьер, место действия, очень часто обращает внимание читателя на их театральность, прямо сравнивая со сценическими декорациями («Солнце с искусством пиротехника зажгло каждый предмет...» [18. С. 34]; Водонапорная башня «идет к делу самое большее как задник декораций,

правда, задник внушительный ...» [14. С. 121]; «До сей поры лорд Сивуд оставался за кулисами пьесы...») [19. С. 76].

Изображая Шафранный парк («Человек, который был Четвергом»)¹, Честертон создает атмосферу представления, где дома, природа, люди имеют, по словам автора, «художественный вид», за их необычной внешней стеной скрывается нечто особенное, близкое к творчеству. Свое описание этого места, где будут происходить дальнейшие события, он заканчивает словами: «Вступая туда, человек ощущал, что попадает в самое сердце пьесы» [14. С. 150]. Таким образом Честертон готовит читателя к повествованию о событиях условного, «театрального» характера, взывает к нашему воображению. Об этом же свидетельствует последняя фраза первой главы из «Наполеона Ноттингхильского»: «Вот поднимается занавес над нашей повестью, время восемьдесят лет тому вперед, а Лондон такой же, каким был в наши дни» [Там же. С. 28].

Ю.М. Лотман, анализируя семиотические механизмы театрального искусства, обращает внимание на то, что декорация спектакля не только обозначает место и время действия представляемых событий, но выполняет и другую важную функцию – «вместе с рампой она маркирует границы театрального пространства» [12. С. 595]. Об этой особенности театрального пространства упоминает и сам Честертон: «Но самое прекрасное в театре именно то, что зритель видит события в рамке» [11. С. 349]. Именно поэтому английский писатель активно использует аналогии и сравнения места событий в своих романах со сценическим пространством: таким образом Честертон четко отделяет действительность реальную от художественной, вымышленной, создает как бы «рамку» для своего необычного повествования об условном мире, живущем по своим законам, не претендующем на копирование жизни, но предельно близком к ней по сути.

В художественном мире Честертон мотива обрамления, образы рамки, окна в мир имеют как эстетическое, так и философско-символическое значение (ограничение как свойство предмета, залог его тождества). «Философия кукольных театров», по Честертону, заключается в том, что «кукольный театр напоминает вам об основном эстетическом законе <...> искусство немислимо без рамок, искусство и есть ограничение» [Там же. С. 349]. Необходимость границ, определенных законов в искусстве и жизни является предметом полемики между лордом Айвивудом и Дорианом Уимплом («Перелетный кабак»). В романах нередко пейзаж возникает в обрамлении окна или двери («Шар и крест», «Возвращение Дон Кихота»). А в рассказе «Летучие звезды» пейзаж в дверном проеме становится задником театрального представления, через эту дверь проникает преступник под видом артиста, вышедшего на сцену. На эту тему рассуждают и отдельные персонажи. Так, Майкл Херн капюшон средневекового костюма

¹ Образ Шафранного парка и символика сада в романе «Человек, который был Четвергом» анализируются в нашей статье «Символика сада в романе Г.К. Честертон «Человек, который был Четвергом» [20].

провозглашает символом окна в мир: «Если вы смотрели из-под арки, – сказал Херн, – пейзаж был прекрасным, как потерянный рай. Дело в том, что он отделен, очерчен, словно картина в рамке. Вы отрезаны от него, и вам позволяют на него взглянуть. Поймите, мир – окно, а не пустая бесконечность! Окно в стене бесконечного небытия» [19. С. 73].

Для писателя характерно противопоставление четко очерченного пространства бесформенной бесконечности. В художественном мире романов Честертона рамки и ограничения являются символическим выражением тождества и объективного существования предметов и явлений. Так, «рама» (ограничение, оформленность) становится символом одной из любимых честертоновских идей: мир не равен бесконечности, именно поэтому он дорог и бесценен для человека и поэтому может быть его домом. А бесконечность – это символ небытия, нежизни, пустоты.

Отдельные эпизоды романов выстроены как театральные сцены. Это касается не только тех произведений, где события обретают форму средневекового маскарада, но и других. Подобные моменты можно встретить достаточно часто. Так, кульминационное сражение Адама Уэйна и Ламберта («Наполеон Ноттингхилльский») происходит на башенной стене (сцене), в ярком свете луны (прожектора), все остальные персонажи выступают в роли зрителей (Квин). Чтобы сориентировать читательское восприятие, Честертон использует еще один подчеркнуто театральный прием – акцентирование наиболее важных моментов повествования с помощью света. Для этого он «высвечивает» отдельные сцены, героев, эпизоды. В роли прожекторов и рампы выступают солнце и луна. «Ламберт стоял на дальнем углу подбашенной улицы, отчетливо видный при свете восходящей луны. Он был великолепен – герой, да и только...» [14. С. 121]. Этот часто используемый автором прием создает эффект театральности. «Предзакатный свет, словно прожектор в театре, прорезал переулок узким клином, обращая автомобиль в огненную колесницу» [Там же. С. 231]. Иногда роль солнца и луны выполняет свет фонарей. «Силуэт его (профессора де Вормса. – Е.В.) в свете фонарей был странен, словно извилистые улочки исковеркали его тело, и Сайм вспомнил стихи о скрюченном человечке и скрюченной дорожке» [Там же. С. 193]. Взгляд Сайма и его чувства сконцентрированы на этом человеке, больше он ничего не видит и не слышит, подобно зрителю, не отрывающему взгляд от актера, вышедшего на авансцену в свете прожектора.

Подчеркнуто театрализованное пространство в романах, условные ситуации, герои-марионетки, «разыгрывающие» идеи начала XX в., – все это позволяет сравнивать художественный мир произведений Г.К. Честертона с кукольным театром. Вспомним, что в истории английской литературы уже был роман, построенный по принципу театра марионеток, – «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея. Но если у Теккерея мы видим сравнение жизни с театром, а людей с марионетками с отрицательным оценочным оттенком, то у Честертона это уподобление имеет совершенно другое значение и выполняет иную художественную функцию.

Выше мы уже писали, что свою любовь к кукольному театру английский писатель объяснил в «Автобиографии» (гл. «Человек с золотым ключом») [10], в эссе «Кукольный театр» (1909), «Что такое театр», «Теория и театр» (1923) [11]. В этих работах он охарактеризовал особенности эстетики кукольного театра: нарочитая условность передачи определенных событий обращает внимание зрителя не только на содержание спектакля, но и на способ его воплощения. В статье «Куклы в системе культуры» Ю.М. Лотман [21], анализируя феномен куклы в человеческой культуре, пишет, что кукла стимулирует творческую игру людей, являясь не живым предметом, а условным знаком, могущим вобрать в себя самые различные значения и ассоциации. В свете этих рассуждений наличие героя-куклы в художественном мире романов Честертона необходимо расценивать не как художественную несостоятельность Честертона-романиста, а как реализацию определенных поэтических задач: нарушение читательского ожидания, разрушение автоматического восприятия и сложившихся стереотипов, стимуляция воображения. Герой-кукла заключает в себе многообразное содержание: он может как представлять особенности психологических или социально-политических отношений между людьми, так и воплощать абстрактные понятия и идеи. Г.К. Честертон одним из первых художников XX в. обращается к эстетике народного кукольного театра (подобное явление можно наблюдать в творчестве А. Блока «Балаганчик», Ф.Г. Лорки, нечто похожее присутствует и в театральной эстетике Б. Брехта), который он использует как своеобразную модель мира. По замечанию Честертона, философия кукольного театра достойна пристального внимания: «Из этой игрушки можно вывести все, что нужно понять современным людям» [11. С. 107].

Включение в произведение таких условных элементов, как театр, игра, маска, способствует возникновению феномена «двойного удвоения» (Ю. Лотман). «В этих случаях явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения, что, естественно, обращает внимание на механизм удвоения» [22. С. 609], в результате «на участке двойного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового» [Там же. С. 610]. В романах Честертона характерным приемом «удвоения удвоения» становится игра в различных ее вариациях (театральное представление, карнавал, детская игра), что способствует не только углублению и усложнению содержания его, казалось бы, веселых приключенческих романов, но и обнажению самой техники повествования, что сближает его прозу с литературой XX в., в частности с произведениями постмодернизма. Активно разрушая иллюзию жизнеподобия в художественном мире своих романов, Честертон, наоборот, подчеркивает, обнажает поэтические приемы, допускает читателя в свою творческую лабораторию, тем самым приходит к деконструкции условности читательского восприятия.

У Честертона текст не отображает реальность, а творит новую, моделирует ее в соответствии с определенными целями и философско-этическими

идеалами. Этот писатель свободно манипулирует изображаемыми идеями, инсценирует их и создает из них причудливые сочетания и комбинации (например, соединение нищестанства и ислама в «Перелетном кабаке», материализация эстетской идеи о превосходстве искусства над жизнью в «Наполеоне Ноттингхилльском»), проигрывает возможные ситуации и следствия. «Разыгрывание» идей в романах Честертонa критиками зачастую воспринималось не более как остроумная игра авторской фантазии, жонглирование идеями в целях развлечения читателей. Но именно тогда, когда анализируемая теория, философская или эстетическая концепция приобретали конкретные, эмоционально-образные черты, а также социально-политические характеристики, т.е. получали наглядность, именно тогда художник помогал проникнуть читателю в суть проблемы, увидеть и почувствовать ее. Театрализация повествования, использование сценических приемов кукольного театра стали важными элементами оригинального художественного языка Честертонa, используемого для воплощения его нравственно-эстетической системы ценностей, «философии радости».

Литература

1. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 269–286.
2. Дебор Г.-Э. Общество спектакля. М. : Логос, 1999. 224 с.
3. Райков В.Н. Феномен театральности: социально-философский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2010. 23 с.
4. Ищенко В.Г. Театральность как феномен повседневности // Сервис в России и за рубежом. 2013. № 4. С. 51–56.
5. Липнягова С.Г. Концепт «театр» в английском романе XX века. URL: http://library.krasu.ru/ft/ft_articles/0112792.pdf
6. Працгерук Н.В. Театрально-драматургическое начало в романе Г.К. Честертонa «Шар и крест» // Дергачевские чтения-2011. Русская литература: нац. развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 3. С. 318–323.
7. Легг О.О. Театральность как тип художественного восприятия в английской литературе XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. 21 с.
8. Аверинцев С.С. Гилберт Кит Честертон, или Неожиданность здравого смысла // Честертон Г.К. Писатель в газете: Художественная публицистика. М., 1984. С. 329–342.
9. Васильева Е.В. Духовный кризис рубежа XIX–XX веков в осмыслении Г. К. Честертонa // Известия ВГПУ. 2015. № 3 (286). С. 130–134.
10. Честертон Г.К. Человек с золотым ключом. М. : Кукушка, 2003. 336 с.
11. Честертон Г.К. Писатель в газете: Худож. публицистика. М. : Прогресс, 1984. 384 с.
12. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 583–603.
13. Wills G. Chesterton, Man and Mask. N.Y. : Sheed and Ward, 1961. 243 p.
14. Честертон Г.-К. Избранные произведения : в 3 т. М. : Худож. лит., 1992. Т. 1. 446 с.
15. Ливергант А. Честертон о литературе // Вопросы литературы. 1981. № 9. С. 196–201.
16. Clipper L. J. G.K. Chesterton. N.Y. : Twayne Publishers, 1974. 190 p.
17. Bullett G.W. The Innocence of G.K.Chesterton. L. : Cecil Palmer, 1923. 205 p.
18. Честертон Г.-К. Избранные произведения : в 3 т. М. : Худож. лит., 1992. Т. 2. 462 с.
19. Честертон Г.-К. Избранные произведения : в 3 т. М. : Худож. лит., 1992. Т. 3. 478 с.

20. Васильева Е.В. Символика сада в романе Г.К. Честертона «Человек, который был Четвергом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 1 (33). С. 93–105.

21. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 377–381.

22. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 608–617.

Theatricality as the Organizing Principle of the Narrative in Gilbert K. Chesterton's Novels

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 60. 133–144. DOI: 10.17223/19986645/60/9

Ekaterina V. Vasiljeva, Voronezh State Pedagogical University (Voronezh, Russian Federation). E-mail: vevvrn@mail.ru

Keywords: G.K. Chesterton, theatricality, *The Napoleon of Notting Hill*, *The Man Who Was Thursday: A Nightmare*, *Manalive*, *The Ball and the Cross*.

The article is devoted to the analysis of the theatricality of Gilbert K. Chesterton's novelistic narrative. The material of *The Napoleon of Notting Hill*, *The Man Who Was Thursday: A Nightmare*, *Manalive* and *The Ball and the Cross* shows that the creative space of the novels is organized as a theatrical performance. Chesterton does not just analyze the philosophical, ethical and aesthetic ideas and concepts characteristic for the Western European culture of the late 19th – early 20th centuries, but “plays” them, “represents” their possibilities and consequences, so that the creative world of the novels is organized as a stage on which opposing characters are materialized and personalized ideas. Using various forms of creative convention, the writer tries to destroy the stereotypes of the social and spiritual reality deeply rooted in his contemporaries. As a result of the analysis of Chesterton's *Autobiography*, essays and articles on the theater, the article shows that the use of theatrical aesthetics in Chesterton's works is determined by his personal interest to the theater and his special vision of the theater as a model of the world. To analyze the specificity of theatricality of Chesterton's novelistic narrative, the author uses conclusions of Yu.M. Lotman about the nature of semiotic mechanisms of theatrical art. The characters are like marionettes of a puppet theater, the dialogues are dynamic and paradoxical, the background is described as a scene, which allows speaking about the theatricality of the creative world of Chesterton's novels. Using the compositional technique of “the theater in the theater”, Chesterton includes a theatrical performance or a play in the theater. The underlined conventionality of Chesterton's characters as well as their portraits of his characters makes them look like masks in a folk or puppet theater. The puppet character has a diverse content: it can represent both the features of psychological or socio-political relations between people, as well as embody abstract concepts and ideas. In his novels, Chesterton actively destroys the illusion of the life-like artistic world, exposing its conventionality, theatricality, constructiveness. Chesterton's text does not reflect reality, but creates a new one, simulates it in accordance with certain goals and philosophical and ethical ideals of the author. The article concludes that the aesthetics of the puppet theater in Chesterton's works acquires a philosophical and symbolic content. The theatricality of the narrative allowed the English writer to produce an original creative language to embody his moral and aesthetic system of values, the “philosophy of joy”.

References

1. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 269–286.

2. Debord, G. (1999) *Obshchestvo spektaklya* [The Society of the Spectacle]. Translated from French. Moscow: Logos.

3. Raykov, V.N. (2010) *Fenomen teatral'nosti: sotsial'no-filosofskiy analiz* [The Phenomenon of Theatricality: Socio-philosophical Analysis]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Saratov.
4. Ishchenko, V.G. (2013) *Teatral'nost' kak fenomen povsednevnosti* [Theatricality as a Phenomenon of Everyday Life]. *Servis v Rossii i za rubezhom – Services in Russia and Abroad*. 4. pp. 51–56.
5. Lipnyagova, S.G. (2006) *Kontsept "teatr" v angliyskom romane XX veka* [The Concept of "Theatre" in English Novel of the 20th Century]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*. 6. pp. 284–287. [Online] Available from: http://library.krasu.ru/ft/ft_articles/0112792.pdf.
6. Prashcheruk, N.V. (2012) [Theatrical and Dramaturgical Beginning in G.K. Chesterton's Novel "The Ball and the Cross"]. *Dergachevskie chteniya-2011. Russkaya literatura: nats. razvitie i regional'nye osobennosti* [Dergachev Readings-2011. Russian Literature: National Development and Regional Features]. Proceedings of the All-Russian Conference. Vol. 3. Yekaterinburg: Ural Federal Unniversity. pp. 318–323. (In Russian).
7. Legg, O.O. (2004) *Teatral'nost' kak tip khudozhestvennogo vospriyatiya v angliyskoy literature XIX–XX vekov* [Theatricality as a Type of Artistic Perception in English Literature of the 19th–20th Centuries]. Abstract of Philology Cand. Diss. St. Petersburg.
8. Averintsev, S.S. (1984) *Gilbert Kit Chesterton, ili Neozhidannost' zdravomysliya* [Gilbert Keith Chesterton, or The Unexpectedness of Sanity]. In: Livergant, A.Ya. (ed.) *Chesterton G.K. Pisatel' v gazete: Khudozhestvennaya publiistsika*. [Chesterton G.K. A Writer in the Newspaper: Opinion Journalism]. Moscow: Progress. pp. 329–342.
9. Vasil'eva, E.V. (2015) *G.K. Chesterton's Understanding of the Spiritual Crisis at the Turn of 20th Century*. *Izvestiya VGPU – Izvestia VSPU*. 3 (286). pp. 130–134. (In Russian).
10. Chesterton, G.K. (2003) *Chelovek s zolotym klyuchom* [A Man with a Golden Key]. Translated from English. Moscow: Kukushka.
11. Livergant, A.Ya. (ed.) *Chesterton G.K. Pisatel' v gazete: Khudozhestvennaya publiistsika*. [Chesterton G.K. A Writer in the Newspaper: Opinion Journalism]. Moscow: Progress.
12. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo SPB. pp. 583–603.
13. Wills, G. (1961) *Chesterton, Man and Mask*. N.Y.: Sheed and Ward.
14. Chesterton, G.-K. (1992) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Translated from English. Vol. 1. Moscow: Khudozh. lit.
15. Livergant, A.Ya. (1981) *Chesterton o literature* [Chesterton on Literature]. *Voprosy literature*. 9. pp. 196–201. (In Russian).
16. Clipper, L.J. (1974) *G.K. Chesterton*. New York: Twayne Publishers.
17. Bullett, G.W. (1923) *The Innocence of G.K. Chesterton*. London: Cecil Palmer.
18. Chesterton, G.-K. (1992) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Translated from English. Vol. 2. Moscow: Khudozh. lit.
19. Chesterton, G.-K. (1992) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Translated from English. Vol. 3. Moscow: Khudozh. lit.
20. Vasil'eva, E.V. (2016) *Symbolism of the Garden in G. K. Chesterton's Novel "The Man Who Was Thursday"*. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 1 (33). pp. 93–105. (In Russian).
55. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 377–380.
22. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo SPB. pp. 608–617.