

На правах рукописи

Кочергина Валерия Витальевна

**Театрализация как принцип воспроизведения реальности в
постмодернистском романе
(«Маг» Джона Фаулза и «Редкие земли» Василия Аксёнова)**

Специальности: 10.01.01 — русская литература

10.01.03 — литература народов стран зарубежья (европейская литература)

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени

кандидата филологических наук

Москва 2017

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы филологического факультета Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Российский университет дружбы народов» (РУДН)

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор **Шервашидзе Вера Вахтанговна**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук (10.01.05), профессор **Никола Марина Ивановна**, заведующая кафедрой всемирной литературы Московского педагогического государственного университета (МПГУ)

кандидат филологических наук (10.01.01), доцент **Сушилина Ирина Константиновна**, профессор кафедры истории литературы института издательского дела и журналистики Высшей школы печати и медиаиндустрии ФГБОУ ВО Московского политехнического университета

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых», г. Владимир

Защита состоится 19 мая 2017 года в 15-00 на заседании диссертационного совета Д 212.203.23 при Российском университете дружбы народов по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 10/2, ауд. 730.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Российского университета дружбы народов по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6

Объявление о защите и автореферат размещены на сайтах <http://vak.ed.gov.ru> и <http://dissovet.rudn.ru>

Автореферат разослан «...» апреля 2017 года

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

Базанова А. Е.

Общая характеристика работы

Понятие театральности художественного произведения в последние годы в литературоведении всё чаще становится предметом пристального научного осмысления. Это объясняется тем, что в культурном сознании XX века это понятие раскрылось не только в своём эстетическом и социальном смысле, но и в значении философско-онтологическом, когда ролевой принцип поведения ложится в основу понимания самой природы человеческой личности.

Однако до сих пор в литературоведении это понятие не обрело чётких терминологических границ. Именно поэтому проблема театральности литературного произведения является одной из наиболее дискуссионных в современных исследованиях по теории и истории литературы.

Разные исследователи литературы конца XX–начала XXI вв. приближались к осмыслению проблемы театральности, как типа художественного мироощущения писателей, но сама проблема специфики «театрального кода» романа в её типологическом осмыслении ни разу не становилась предметом отдельного изучения. В настоящей работе предпринимается такая попытка на примере романов Дж. Фаулза «Маг» в английской литературе и В. П. Аксёнова «Редкие земли» в современной русской литературе.

Актуальность исследования определяется недостаточной изученностью принципов театральности в обоих романах. Активное участие Дж. Фаулза и В. П. Аксёнова в современном литературном процессе ставит перед исследователями вопросы об авторской эволюции и константных формах художественного мышления писателей. Решение проблемы театрализации является одной из ключевых в творческой мастерской обоих писателей. Кроме того, в современном литературоведении не так много сравнительно-исторических исследований постмодернистской литературы европейских и отечественных авторов. Исследование различных социокультурных составляющих в творческой мастерской рассматриваемых писателей может представлять творческий и познавательный интерес. Именно принцип компаративного исследования глубже раскрывает сущностные черты сравниваемых явлений. Благодаря сравнительному анализу раскрываются свойства, качества и черты, которые оставались на периферии внимания при обычных исследованиях.

Научная новизна работы заключается в обращении к принципам сравнительно–исторического исследования двух романов – «Маг» и «Редкие земли». В настоящем исследовании предпринята попытка выявить типологические особенности художественной структуры игрового поля постмодернистских произведений европейской и русской литературы, рассмотреть тип героя играющего.

В качестве **объекта** исследования рассматривается поэтика романов английского писателя Дж. Фаулза и российского писателя В. П. Аксёнова.

Предметом исследования выступают характерные признаки театрализации, проявляющие себя в рамках поэтики Дж. Фаулза и В.П. Аксёнова в художественной структуре романов «Маг» и «Редкие земли».

Материалом исследования являются романы Дж. Фаулза «Маг» и В.П. Аксёнова «Редкие земли», а также многочисленные работы по литературоведению, искусствоведению, культурологии Ю.М. Лотмана, Р. Барта, М.М. Бахтина, Е.Д. Гальцовой, О.Б. Сокуровой, У. Эко, Ю. Бабичевой, Е.А.Поляковой, Д. Барта, Дж. Барнса, К.Г. Юнга, Ж. Лакана, Ю. Кристевой и т. д., содержащие анализ затронутых в исследовании тем и творчество рассматриваемых авторов.

Цель настоящей работы – анализ принципа театрализации как воспроизведения действительности.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи**:

- проследить особенности влияния литературно-игровой традиции в творчестве писателей;
- выявить своеобразие сходства и различия игровых принципов писателей;
- рассмотреть концепцию литературы как игры в романах Дж. Фаулза и В. Аксёнова;
- определить основные принципы поиска идентичности.

Теоретико–методологическая основа исследования

Исследовательский метод диссертации выработан с учётом трудов по литературной компаративистике. Список методологической и теоретической литературы достаточно разнообразен. Теоретическую базу настоящей работы составили материалы по теории и истории литературы, посвящённые специфике исследуемых художественных особенностей и феномену игровой традиции в литературе. В настоящем исследовании предпринята попытка уточнить понятие *театрализация* в рамках мировоззренческой парадигмы мировой литературы XX века. Среди них особо следует выделить труды Р. Барта, Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина, Е. Д. Гальцовой, А. Л. Гринштейна, О.Б. Сокуровой, Е. А. Поляковой, С. Н. Зенкина.

В ходе написания диссертации были рассмотрены работы по философии и психоанализу, исследующие проблему *аутентичности*. В связи с этим целесообразно выделить труды К. Г. Юнга, З. Фрейда, М. Хайдеггера, Ж.Лакана, Ж. Делёза, Ж. Дерриды, Г. Алмера.

Изучение творчества писателей неразрывно связано с *социокультурным контекстом* обоих авторов, поэтому было необходимо рассмотреть труды российских и зарубежных учёных, таких как Ю. Кристева, М.М. Бахтин, Д. Барт, Дж. Барнс, У. Эко, В. В. Шервашидзе, В. В. Халипов, Н. П. Михальская, В.А. Луков, М.И. Никола, Н. Б. Маньковская и др.

В обоих романах используется цветочно-флористическая символика. Анализ этого феномена отражён в работах многих российских и зарубежных исследователей: М. Белицкий, М. С. Каган, В. В. Кипринов, А. М. Прохоров, Б. Уоркер, У. Эко.

При анализе творчества английского писателя Джона Фаулза, его мировоззрения, отношения к жизни, творчеству, памяти, языку, автору и персонажу – использовались работы зарубежных учёных: Б. Олшена, Л. Дианне, Д. Ашессон, И. Мерила, С. Лавдая, Дж. Кемпбелл, Дж. Джеймсент.

В главе, посвящённой творчеству Василия Аксёнова, было необходимым использовать исследования российских учёных: М. Е. Елфимовой, Н.Н.Карлиной, Е. Пономарёва, И. В. Поповой, И. К. Сушилиной.

При исследовании данной темы был применён комплексный и системный **подход**, включающий следующие **методы**: культурно-исторический, сравнительно-исторический (компаративный), герменевтический, метод интертекстуального анализа и структурно–семантический.

Теоретическая значимость исследования. Положения, сформулированные в диссертации, способствуют более глубокому раскрытию проблемы театрализации, взаимосвязи и взаимовлияния жанровых традиций в рамках современного литературного контекста. Теоретическая значимость заключается в изучении текста, как одного из способов создания игрового пространства, а также в анализе текстов, относящихся к разным национальным культурам.

Результаты диссертации также расширяют теоретические представления о творчестве Дж. Фаулза и В.П. Аксёнова. Сравнительное исследование романов, принадлежащих к разным национальным культурам, раскрывает их типологическое сходство и различие, определяя закономерность развития мировой литературы.

Практическая ценность исследования. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в трудах, рассматривающих проблемы жанровых особенностей современного романа русской и зарубежной литературы с межнациональными культурными традициями, а также разнообразных жанровых комбинаций, возникающих в современном литературном процессе. Результаты исследования могут также послужить основой для разработки спецкурсов и семинаров по творчеству Дж. Фаулза и В.П. Аксёнова.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Идея театральности в литературе как способ и попытка исследования сложности человеческой личности.

2. В прозе Дж. Фаулза и В. Аксёнова игра выступает не только на очевидном, повествовательном уровне, как важнейший принцип организации

текстового пространства, но и на более глубинном, как ключ к постижению авторской концепции действительности.

3. Новаторство рассматриваемых романов состоит не только в эксперименте над героями романов Фаулза и Аксёнова, а что является главным, – в эксперименте над читателем. Насыщенность романов культурными реминисценциями, поданными в пародийно–ироническом ключе, создаёт все условия для литературной игры, позволяя писателям «играть в прятки с читателем».

4. «Поиск собственного Я» – жизненный принцип героев Фаулза и Аксёнова. Метафора поиска идентичности – экзистенциальное путешествие по лабиринтам собственного сознания. Опираясь на идеи Юнга, Делёза, Лакана о зыбкости, неопределённости, «тайне» Эго, идентичность в диссертации рассматривается как понятие непостижимое и заменяется метафорой пути, опрокинутого в бесконечность. Этим обусловлена разомкнутость и открытость финала. В метафизическом плане эта идея приобретает роль символа, так как в событийном плане жизнь героя и его внутренний рост всегда должны оставаться незавершёнными.

5. Функция автора как режиссёра рассматривается на метасемантическом уровне – «театра в театре»; он не создаёт свой художественный мир, а организует материал по правилам игры. Воплощение бесконечной изменчивости жизни – очередная авторская уловка, разрушающая ожидания читателя.

Апробация результатов работы. Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на трёх всероссийских и двух международных научных конференциях. По результатам исследования опубликовано 11 печатных работ, в том числе 3 из журналов Перечня ВАК и 1 монография.

Структура и композиция диссертации определяется целями и задачами научного исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, представленного 207 наименованиями.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается выбор темы диссертации и её актуальность, характеризуется степень изученности *театрализации* в романах «Редкие земли» и «Маг», определяются цели и задачи исследования, его объект, предмет, материал и методологическая база, формулируются положения, выносимые на защиту, описывается структура диссертации.

В первой главе «Театральность как форма художественного мышления» рассматривается теория театрализации, её особенности и история происхождения.

В первом параграфе «Концепт театральности в исторической парадигме теории литературы» исследуется история происхождения понятия

театрализации и изменение её концепции в соответствии с изменением парадигм, сменой культурных эпох. Апология игры, восходящая ещё к определению Гераклитом вечности как «играющего дитя», проходит через всю историю философско–эстетической мысли и продолжает существовать в философии и культурологии XX–XXI вв. В свете этого становится очевидной не только возможность, но и необходимость изучения театральности как важного литературного явления, как стилеобразующего принципа романного жанра. В искусстве и литературе игра обретает особый статус и значение. Категория игры становится существенно значимым элементом поэтики крупнейших писателей XIX – начала XXI вв.

В прозе Дж. Фаулза и В. Аксёнова игра выступает не только на очевидном, повествовательном уровне, как важнейший принцип организации текстового пространства, но и на более глубинном, как ключ к постижению авторской концепции действительности. Театрализация – действие строго срежиссированное, «управляемое мудрым хорегом, умело распределяющим роли», причём этим «хорегом» может быть как всеобъемлющая религиозная или государственная идеология, или система непреложных социальных конвенций, так и творческая воля художника–демиурга, сознательно моделирующего свою художественную реальность.

В плане особой художественной организации произведения понятие «театральности» можно рассматривать более широко и применительно к литературе. Таким образом, театральность мироощущения проявляется не в тематике конкретных произведений и даже не в специфическом образном строе, а в том, что поведение персонажей структурируется по модели некоего зрелища (спектакля).

Во втором параграфе «Эстетика театральности в постмодернизме» рассматривается понятие театрализации в свете утопических концепций философов XX века. В XX веке театральность раскрывается в ином свете, теперь она связана с поиском собственной аутентичности. Мотив маски связан с поиском себя. Ведь изначально маска использовалась на карнавалах для открытия себя, как новой личности. Маска всегда была идеей обновления и в то же время сокрытия своей истинной сущности. Мотив маски связан с потерей своего «я». Речь идёт о «стихии обмана», некоей клоунаде, шутовстве, актёрстве, что связано с представлением, осознанием, понятием некоей роли. Таким образом, понятие «театральности» включает в себя определённую *эстетику*, то есть речь идёт о некотором модусе поведения, о перенесении сценического за пределы театрального пространства, об «актёрствовании во внехудожественной реальности», о «театральном хронотопе» (М.М. Бахтин) вне театра. Конечно, «театральность» уже намного шире, чем жанровая характеристика одного из словесных видов искусства. Такой приём стал результатом эстетического обобщения самого феномена театра, его взаимоотношений с внетеатральной

реальностью. Идея театрализации у Ролана Барта – это театр за рамками сцены. Ролан Барт считает театрализованную литературу постмодернизма игрой и с текстом, и с читателем. Человеческая личность многомерна и может раскрыться через огромное количество масок и внутренних ролей. Специфика театральности обнаруживается при анализе поведения персонажей с позиции «естественных» норм, с позиции «правдоподобия». Театральность в таком случае воспринимается уже не как некоторый атрибут драмы и её сценического воплощения, а как *особая форма изображения действительности* и – шире, как некоторый *тип поведения*. Театральность рассматривается и как форма мышления, и как способ познания мира, и как воплощение эстетических поисков.

Формирование уникального стиля Фаулза и Аксёнова, история создания обоих романов, «авторская маска» в романе «Редкие земли», мифологема острова в английской литературе, маски и перевоплощения в романе «Маг» – всему этому посвящена **вторая глава «Театрализация в романах В. Аксёнова «Редкие земли» и Дж. Фаулза «Маг».**

В первом параграфе «**Джон Фаулз в социокультурном контексте мировой литературы 50-60-х гг.**» подробно рассматриваются основные тенденции европейской литературы, сформировавшие эстетику Фаулза, его отношение к реальности, к памяти, к персонажу, ко времени. В постмодернизме изменяется представление о мире. Смысл текста определяется в самом процессе постижения текста, то есть вместе с читателем. Таким образом, возникает бесконечное количество смыслов и трактовок. На новом этапе сознания интерпретация вызывает недоверие, поэтому возникает необходимость в методе *интертекстуальности*, который ничего не интерпретирует и не объясняет, а порождает новые смысловые модели. Литература постмодернизма даёт возможность насладиться уже написанным и накопленным. Писатель не способен преодолеть условность литературных языков и создать что-то принципиально новое. Размывая структуру традиционного литературного произведения, постмодернисты создают целое из частей, каждая из которых являет собой самостоятельный дискурс.

Второй параграф «Роман «Маг» как синтез художественных исканий Джона Фаулза» разделён на подпараграфы. Первый подпараграф «Эстетическая концепция Джона Фаулза: деконструкция, новые подходы к реальности, памяти, языку» посвящён формированию стиля Джона Фаулза, его презрению к «английскости», недоверию к постмодернизму, интересу к идеям экзистенциалистов и так называемой «игре в Бога». Для Фаулза первостепенное значение имеет идентификация собственной личности как самоценный факт, для реализации которого окружающая действительность не играет определяющей роли. Практически во всех романах Фаулза герой в начале представляет собой некую отчуждённую социальную личность,

подчинившую себя социальной норме; но в определённый момент раскрывается «бездна», герой оказывается в ситуации духовного кризиса и обращается к поискам своего истинного «Я». Суть подлинного «Я» состоит в том, что человек всегда его ищет, он всегда «накануне» самого себя; полного совпадения никогда не бывает, но порыв, стремление к самопознанию – это то единственное, что, по Фаулзу, оправдывает человеческую жизнь. В произведениях Фаулза моделируется особая реальность, демонстрирующая условность литературного текста, преодоления однозначности смыслового прочтения произведения. Эстетический поиск Фаулза сочетается с культурологическими, онтологическими, экзистенциальными проблемами.

Во втором подпараграфе **«Организация пространства авторского видения путешествия по лабиринтам сознания»** описывается история создания романа «Маг». Здесь же даётся объяснение неточности перевода названия «Волхв». Волхв – аскетичный старец, осуществляющий богослужения, отрицающий любые материальные блага. Подобное описание, на наш взгляд, не соответствует образу главного героя. Маг – понятие более широкое. Это волшебник, владеющий тайнами. Неточность перевода также связана с особым скрытым смыслом замысла романа – картами Таро, на значениях которых построено всё произведение. «Маг» – это главная карта колоды, которой соответствует Кончис, главный герой романа. В подпараграфе также представлена сюжетная линия романа, фрагментарность сюжета.

В третьем подпараграфе **«Мифологема острова Джона Фаулза в системе традиции английской литературы»** анализируется концепция острова как замкнутого пространства в творчестве английских писателей разных эпох. У всех авторов мифологема острова обусловлена социокультурной парадигмой. Особую роль в художественном пространстве играет граница, символика которой универсальна. Это геометрически замкнутое пространство, ограда от всего, что символизирует собой полную отрешённость героев от мира и желание/случай найти себя, открыть свою сущность, узнать своё предназначение, постичь истину при условии минимального вторжения извне. Ведь в замкнутом пространстве у человека острее проявляются все его качества и особенности, возможно даже скрытые, так он лучше узнаёт себя. Познание себя в замкнутом пространстве – популярная тема среди английских писателей разных эпох. Только у каждого автора результат эксперимента «островной терапии» выходит разным, а иногда и противоположным. Герой Д. Дефо Робинзон Крузо – порождение эпохи Просвещения с её культом разума. Он вносит порядок в хаос необитаемого острова и приобщает к знаниям и культуре дикаря Пятницу.

Робинзонада «Коралловый остров» Р. Баллантайна обусловлена идеями викторианской эпохи. Трое воспитанных английских юношей ведут себя на

острове в соответствии с викторианской моралью прагматизма, утилитаризма и здравого смысла.

Эксперимент У. Голдинга в «Повелителе мух» рождён совсем иными реалиями – военными событиями. Война, участником которой был Голдинг, обнажила в человеке первобытные инстинкты, разрушив тонкий слой культуры. Голдинга интересовало происхождение жестокости, варварства, которые время от времени врываются в благополучный и уютный европейский быт. Война раскрыла для писателя экзистенциальную сущность зла, имманентные качества которого содержатся в человеческой природе.

Главный герой Фаулза познаёт себя с помощью карнавализации и театрализации реальности. Пространство острова – это пространство мифа. На острове Фаулза присутствуют все аспекты мифологического пространства: замкнутость, изолированность, все события происходят здесь и всегда. На острове полностью разрушено календарное. Всё это способствует нарушению связи между прошлым и настоящим у главных героев. В то же время на острове прошлое сливается с будущим. А для Фаулза именно в мифе, повествующем о прошлом, прорисовывается настоящее и угадывается будущее. Таким образом, остров Фаулза – это экспериментальное поле для поисков собственной идентичности. Писателю созвучно определение Юнга об идентичности, как «синтеза сознательного и бессознательного». Поэтому идентичность для главного героя Фаулза непостижима.

Интертекстуальный диалог между текстами различных культурных эпох раскрывает зависимость человеческого поведения от мировоззренческих, идеологических, социокультурных особенностей исторических реалий.

В четвёртом подпараграфе «Типология игрового пространства в «Маге» прослеживается параллель со сказочной диалогией Л. Кэрролла («Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье»), написанной в жанре *нонсенс*, основанной на пародии, игре с читателем, создающей свою особую реальность, предвосхищая абсурдное умонастроение. Безусловно, это вызывает ассоциацию с «методом» Фаулза. Пародируя известные ему мотивы и сюжеты, доводя их до абсурда и создавая из новых смоделированных образов свой особый мир нонсенса, Кэрроллу удалось раскрыть и показать абсурдность и несостоятельность мира реального: отсутствие логики, право человека выбирать, условность свободы. Нонсенс трактуется учёными как средство для писателя вырваться за пределы чётко очерченного мира условностей и за маской «бессмыслицы» реализовать те потенциальные возможности, которые не укладываются в рамки приемлемого. Нередко в нонсенсе Кэрролла видят своеобразную аллегорию, «постановку», «скрытый код» для описания вполне реальных событий. Значение творчества Кэрролла для литературы XX века огромно. И дело уже не ограничивается использованием отдельных приёмов, изобретённых им. Речь идёт о нонсенсе и об игровом пространстве как о

самостоятельном жанре литературы, оснащённом собственным арсеналом поэтических и стилистических средств. Кэрролл показывает, что создание текста на основе элементов нонсенса и игровой установки действительно возможно и что подобный текст будет с удовольствием восприниматься публикой. Читатель в таком случае становится соучастником действия, задача которого расшифровать текст–загадку, созданный автором в виде сложного переплетения аллюзий, интертекстуальных референций и лингвистических экспериментов, и таким образом обратить внимание и на смысл текста, и на то, каким образом он выражен. В тексте «Мага» встречаются как имплицитные, так и эксплицитные аллюзии на тексты Кэрролла. Фаулз играет и с образом главной героини Кэрролла. В тот самый день, когда Николас получает предложение о работе на греческом острове Фракос, он встречает девушку по имени Алисон. Но в «Маге» Алисон (Алиса) из главного персонажа превращается в функциональный. Теперь она сама олицетворяет собой то самое Зазеркалье, в которое попадает главный герой «Мага» Николас. Проходя через стадии инициации, Николас, как и Алиса, осознаёт себя участником игры, одним из актёров в магическом театре Кончиса. И другие кэрролловские мотивы находят отражение у Фаулза в романе «Маг»: мотив заточения, суда, казни и возвращения к реальной жизни, мотив «поиска ключа» для выхода из кротовой норы и из метатеатра Кончиса (поиск истины, развенчание иллюзорных представлений человека о реальности); мотив писательского воображения (мотив сумасшествия) и т. д. Кэрролловский взгляд на мир – смеховой, карнавализованный, меняющий представление о реальности. Фаулз не пытается менять представление о реальности, так как истинного понятия реального мира для него не существует. Кэрролловская страна чудес – это крошечный и необычайный космос интеллекта, где есть конечная бесконечность, допускающая бесчисленные трактовки. Столетие спустя, Фаулз не пытается вырваться за пределы реального мира, он создаёт этот мир сам, по своим законам и правилам. Мир Фаулза – это не просто бегство от реальности, это попытка в абсурдном мире найти потерянные ориентиры, необходимые человеку в современном мире.

Третий параграф «Театрализация как основной принцип художественного изображения в романе «Редкие земли» посвящён описанию формирования уникального «сладостного» стиля В.Аксёнова в социокультурном контексте советской и постсоветской литературы, истории написания романа «Редкие земли» и понятию «авторской маски» в романе. Параграф разделён на подпараграфы. Первый подпараграф «В поисках жанра. Формирование художественного стиля В. Аксёнова». Творческий путь писателя Василия Павловича Аксёнова является непосредственным отражением отечественной социокультурной ситуации второй половины XX века. Неоднозначные отношения писателя с властью в советский период, его

эмиграция в 1980-м году, определение собственного места в литературной жизни России в постсоветское время – всё это вместе с постоянным поиском новых художественных форм выражения повлияло на особенности его творчества. Писателю всегда были интересны как новые литературные тенденции, так и окружающая действительность с её насущными проблемами: синтез, как характерное явление модернизма, плавно перешедшее в постмодернизм. Поздний Аксёнов во многом ассимилировал постмодернистскую эстетику. Художественный метод Аксёнова предполагает синтез различных стилей и жанров – неореализм, фантастика, утопия, рефлексия; методологическое сомнение в рациональных формах постижения мира – на первый план поэтическое мышление, подразумевающее смешение жанров и теоретическую рефлексию. Принципы интуитивизма, эстетизма, техника ассоциаций, парадокс, иносказание, суггестия, чёрный юмор находившиеся в общем русле развития основных тенденций эпохи, использовались Аксёновым для воплощения его замысла. В поздних произведениях Аксёнова объектом внимания литературоведов становится «карнавал». Карнавал для Аксёнова – «жанровое определение собственных книг».

Во втором подпараграфе «**Маргинальные и ирреальные пространства постмодернистского текста**» описывается история создания романа «Редкие земли». «Редкие земли» – это серьёзный и грустный взгляд на современность сквозь призму прошлого. Читателю самому предстоит решить, кто они, персонажи книги, – герои или злые гении нашего времени. Сам автор не даёт однозначного ответа. Ведь Аксёнов тем и славен, что умеет быть литературным провокатором. Василий Аксёнов всегда знал, какой герой именно сегодня в моде. Речь идёт не о «моде этого сезона», а о том, кто может стать героем нашего времени. Для позднего творчества Аксёнова характерна сложная многожанровая структура. Роман «Редкие земли» – яркое тому подтверждение, ему характерен жанровый синтез. Писатель специально играет на контрастах, демонстрируя неограниченные возможности эклектического принципа, с помощью которого создаётся новый художественный мир. Реальная история мифологизируется через призму субъективного восприятия писателя. В романе присутствуют вставные фрагменты спектаклей, рассказы, песни, стихи и такие элементы, как пародия и ирония. Автор использует практически все виды искусства: кино, живопись, музыку, скульптуру, поэзию. Автор и сам становится частью текста, но только наполовину: со своей личностью в романе он играет на контрастах: он общается с персонажами и сам спрашивает у них, как ему закончить роман, и в следующий момент предаётся воспоминаниям и размышлениям о собственной реальной жизни. В романе ведётся бесконечный интертекстуальный диалог с текстами мировой культуры: древнегреческой мифологией, Библией, «Графом Монте-Кристо» А. Дюма, «Ромео и

Джувьеттой» У. Шекспира, поэзией А.А. Блока и др. В тексте также присутствует *автоинтертекстуальность* – диалог романа с другими произведениями Аксёнова. С помощью автоинтертекстуальности автор создаёт единый микрокосм из собственных текстов и свою, хоть и художественно переработанную, автобиографию. «Редкие земли» – своеобразный и оригинальный итог творчества Аксёнова. Даже название романа свидетельствует об оригинальности текста. Человек – это редкость сама по себе. И среди такой редкости встречаются самые редчайшие элементы. Это главная метафора романа, где речь идёт о понятии редкости во всех её проявлениях, – таков главный замысел романа по признанию самого автора. Писатель иронически обыгрывает реальные события, пытаясь постичь их суть. Ирония разрушает однозначность оценок как персонажей – героев Нового времени, так и Новой России. Аксёнов использует принцип театрализации, которая сопровождается бесконечными метаморфозами главных героев. Перевоплощения, маски, симуляции персонажей отражают антропологическую составляющую «театрализации», «маскарадности» героев. Приём сгущения придаёт игровой, карнавальный характер повествованию, смешивая различия между воображаемым и реальным.

В третьем подпараграфе «Литературный герой в контексте самосознания автора («авторская маска» в романе «Редкие земли») анализируется роль самого автора в романе. На протяжении всего повествования Василий Аксёнов ставит спектакль не только в романе, он ставит спектакль и для самого себя, используя постоянную смену масок. Аксёнов появляется и в роли повествователя, и в роли актёра, постоянно меняющего амплуа, и в роли независимого наблюдателя, и в роли режиссёра–постановщика, и в роли читателя. В романе автор меняет маски, он может быть не только одним из персонажей или независимым наблюдателем, он может отражаться и в собственных героях. Автор признаётся, что не отдаёт предпочтения ни одной своей «роли» в романе, «ведь он пишет романы самовыражения». Автор сам признаётся в своей многоликости. Непрерывная смена масок продолжается на протяжении всего романа. Разнообразные маски объединены в образе автора, поскольку в *романе самовыражения* каждый приём выражает авторскую оценку. Рассказчик выражается не только в «я» и «он», но может быть и «мы». Автор не просто обращается к своим читателям, он отождествляет себя с ними. В этом заключается особенность аксёновского самовыражения. Автор использует приём нарушения границы между мирами – «миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают». «Погружение» автора в собственный текст определяет не только абстрактность его персонажей, но и абстрактность самого текста. Автор как бы растворяется в тексте и уже сам становится «элементом структуры и поэтики произведения».

Третья глава «Театральный карнавал как художественный код изображения действительности в романах Дж. Фаулза «Маг» и В. Аксёнова «Редкие земли». На основе историко-компаративного метода в главе анализируется театрализация в обоих романах, раскрывается аспект пограничных ситуаций, в которые попадают главные герои обоих романов. А также приводится анализ интертекстуальной игры в романах Аксёнова и Фаулза. Пейзажно–флористическая эмблематика в исследуемых романах – новый компонент в постижении художественного замысла авторов, который также может быть включён в понятие театрального изображения действительности. Структура и содержание главы представлены пятью параграфами.

В первом параграфе «Мифологическая концепция авторов («Игра в Бога»). Философский аспект «пограничной ситуации» и границ собственной свободы» исследуется понятие театрализации как способа воспроизведения реальности: «жизнь как спектакль». Авторы осознанно размывают границы реальности и фикциональности, превращая изображаемую жизнь в спектакль. Превращение автора в героя произведения (спектакля) способствует размыванию границ между миром вымысла и миром реальности. В романе Фаулза присутствует образ играющего в бога Кончиса, ставящего спектакль, в котором главные роли исполняют персонажи романа. Автор сам выступает как «некий Бог» или кукловод, но находящийся вне своего творения. Он играет с образами, располагая их в особом порядке, подобном порядку выхода актёров на театральные подмостки, он вкладывает в них тайны, так что каждый образ отвечает на какую-либо загадку. Автор подводит к тому, что в Бога теперь можно только «поиграть», устроив спектакль. Джон Фаулз, используя постоянную смену масок, ролей, обуславливает смещение смысловых пластов, размывает границы реальности и фикциональности, превращая жизнь в спектакль. Игровое начало, сопоставленное с карнавализацией, постоянная смена масок в романах являются неким приглашением в свой театр не только для главных героев, но и для читателя. Игрой Фаулз и Аксёнов пытаются показать важность человеческого бытия, осознание того, что ты живёшь здесь и сейчас. Это те концепты миропонимания, которые организуют всеобъемлющее понимание того, что является истинной ценностью, истинной жизнью: любить и ценить настоящее мгновение. Не гадать о будущем, не пытаться изменить ошибки прошлого. Здесь также показывается использование обоими авторами не только характерного приёма для метатеатра как «текст в тексте», но и новое – «кино в тексте». Анализируется поведение героев, напоминающее либо действия киногероев, либо определённые киносюжеты, которыми изобилуют оба романа.

Параграф второй называется «Мистификация в романе: перевоплощения, маски, симуляции». Мистификация в «Маге» – это приём,

позволяющий совмещать в художественном пространстве произведения несколько планов и смыслов. И читатель имеет право сделать свой выбор, активизируя сюжет. Игра для Джона Фаулза – необходимое условие творчества. Оживление сюжета в романе «Маг» осуществляется за счёт обнаружения «двойного дна» смысла. Театрализация мира в романе происходит на уровне сюжета, персонажей, смешивая всякие различия реального и воображаемого. Маскарадность, театральность персонажей Фаулз сопровождается бесконечными метаморфозами и мистификациями, в которых проявляются беспредельные творческие возможности воображения и вместе с тем особенности мышления, интуиции, эмоциональной структуры, памяти писателя. С помощью приёма мистификации Фаулз довольно успешно решает проблему отношений реальности и ирреальности, искусства и повседневности. Автор мистифицирует сюжет, героев, самого себя и даже читателя, помещая в одну плоскость реальность и ирреальность. По мысли Фаулза, произведение искусства, в частности произведения литературы, – это возможность соединения «Быть или Казаться» и «Бегства от свободы» в новое органическое единство – «Быть в свободе». Это «Быть в свободе» становится неким этическим и эстетическим императивом, некой игрой и для самого Фаулза, и для его читателей и интерпретаторов. Фаулз воплощает свою творческую мысль в «Маге» в целом ряде романских форм: роман социально-философский, роман-воспитание, роман-притча, сенсационный роман, психологический триллер. Часто романы Фаулза представляют собой некий сплав из всех вышеперечисленных видов романного жанра, что позволяет говорить о специфическом «фаулзовском метатексте». Сам термин «метатекст» очень точно передаёт особенность выстраиваемого Фаулзом образа мира, отражающего систему постмодернизма. Три концептуальных составляющих метатекста – это Автор, Текст и Читатель. Английский постмодернистский текст Джона Фаулза может быть прочитан на нескольких взаимопересекающихся уровнях. Осознание реальности как «языковой игры» приводит к метапозиции и осуществляемому на её базе театрализованному поведению. Эти и другие приёмы театрализации реальности в литературе рассматриваются на примере романа В. Аксёнова «Редкие земли» в третьем параграфе «Театральность и карнавализация в художественной системе постмодернистского романа В. Аксёнова». «Редкие земли» – роман-спектакль. Автор создаёт невероятное театральное действие на страницах своего романа, используя приём театрализации, постоянно меняя маски, создавая мизансцены и самостоятельно руководя выводом своих актёров в тех или иных действиях. Сам автор за время повествования своего романа совмещает в себе много театральных профессий: режиссёра, актёра, сценариста, декоратора, костюмера и реквизитора. Весь роман «Редкие земли» состоит из небольших спектаклей и театральных действий. Роману, автор которого называл себя «писателем

карнавального настроения», свойственна одна из главных составляющих карнавальности – театральность. «Редкие земли» – это не просто спектакль на страницах романа – это роман в романе с множеством спектаклей и представлений. И автор здесь не только главный режиссёр, но и актёр в собственном представлении. Театральная игра и, соответственно, игровая природа сказки как жанра, включены автором и в повествовательную структуру, и в хронотоп, и в интонационно-речевую организацию формы произведения. Аксёнов апеллирует к фольклорной и литературной памяти читателя по-особому, в духе свойственного ему эпатажирующе-свободного стиля. Автору близка теория карнавала М.М. Бахтина – «переворачивание значений бинарных оппозиций». Аксёнов создаёт на страницах своего романа представление в духе бахтинского карнавала. Он не только представляет «перевернутый» спектакль, но и прощается со всем культурным багажом истории, ведь «посредством карнавала народная смеховая культура борется со старым мироустройством». Аксёнов создаёт новый мир на основе реальных исторических событий, мифологизируя его. Сидящий в тюрьме современный олигарх Ген Стратов, предстаёт перед читателями в образе романтического героя. Сам автор называет его *байронитом*. Теперь это уже современный человек, но так же, как и его предшественник из XIX века, борется с современной действительностью и несвободой. Но в отличие от классического романтика, Ген не оторван от мира: он защищает кандидатскую диссертацию, затем строит свой бизнес, зарабатывает огромные деньги, становится миллиардером. Он не стремится спрятаться от реальности, он просто хочет её переделать. Аксёнов выступает в своём романе не только как режиссёр, ставящий свой спектакль с актёрами, он и сам язык текста превращает в театральное представление: он пританцовывает, шутит, играет с именами и фамилиями, утрирует, гиперболизирует и просто фантазирует, оттачивая при этом свой знаменитый «сладостный стиль». Аксёнов сам признаётся, что не знает, как сотворить из этого произведения последовательное, выверенное и законченное повествование. Как и редкие металлы, описываемые в романе, сам роман разваливается на множество частей, отчего из-под пера писателя выходит сказка со спектаклями, вставными новеллами, языковой игрой и полным непониманием самого автора, как ему закончить собственное творение. Смысл эволюции главного героя – в усилении трагизма, приходит определённая неразрешимость внутреннего конфликта. Герой осознаёт себя, но лишь отчасти, так как полностью познать себя в свете философии постмодернизма невозможно. В финале Ген Стратов отказывается от всего, что он любил и ценил всю жизнь: свою кампанию, друзей, жену, родину. Как и классический участник бахтинского карнавала, Ген отрекается от своего прошлого и начинает жизнь с чистого листа. Но Аксёнов даже здесь переворачивает бинарные оппозиции: в финале, когда Ген Стратов разводится с женой, теряет свою кампанию и когда убит его лучший друг, а сам герой

ощущает бессмысленность собственного существования, он не впадает в отчаяние, а умиротворённо уходит в океан вместе со своим сыном. Подобная сюрреалистическая образность выступает как олицетворение зыбкости, неопределённости дальнейшей судьбы Гена Стратова и России.

В четвёртом параграфе «Интертекстуальный дискурс как способ жанровой организации обоих романов» проводится интертекстуальный анализ романов Аксёнова и Фаулза. Аллюзии и реминисценции на произведения мировой литературы (у Аксёнова и на собственные) многочисленны и характерны для интертекстуального дискурса рассматриваемых авторов. Доминирующим лейтмотивом в обоих произведениях являются шекспировские аллюзии («Буря», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Двенадцатая ночь» и др.) Интертекстуальная игра, безусловно, расширяет смысловое поле обоих романов. Несмотря на внешнее сходство, произведения отличаются на парадигматическом уровне. В отличие от Шекспира с его чёткими разграничениями добра и зла, любви и ненависти, веры в человеческую личность, у Аксёнова и Фаулза подобных установок нет. Авторы не создают положительных и отрицательных героев, не выстраивают оппозиций. В произведениях, на первый взгляд положительный персонаж может стать злым и даже жестоким, и наоборот. Для писателей-постмодернистов, в отличие от Шекспира, не существует веры в человеческую личность, в победу разума над безумием. Более того, они вообще не ставят вопросов о добре и зле, любви и ненависти, так как мир для них – это хаос, а с ним и полная децентрация всех понятий. В этом заключается принципиальное различие мировоззренческих парадигм у Шекспира и современных писателей. Много имплицитных аллюзий на роман Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» («Редкие земли»), на роман маркиза де Сада «Несчастливая судьба добродетели» («Маг»), в обоих романах используются библейские аллюзии, оба автора упоминают на страницах своих романов античные мифы. Ген Стратов сравнивает свою жену не только с нимфой Калипсо, но и с Прекрасной Дамой. В романе «Редкие земли» есть аллюзии не только на поэзию Серебряного века, но и на рыцарский роман (легенда о Короле Артуре и рыцаре Ланселоте) и многое другое. Василий Аксёнов прибегает не только к интертекстуальному дискурсу, но к *автоинтертекстуальности* – автор ссылается на свои же более ранние произведения. Опираясь на философию постмодернизма, где мир как текст и каждый текст является частью мирового универсума, Аксёнов пытается создать свой микроуниверсум на страницах «Редких земель», где он размещает свои произведения и своих персонажей. Фаулз, в отличие от Аксёнова, не пишет на страницах «Мага» путеводитель по своему творчеству, но создаёт пародийную энциклопедию современной литературы: здесь и ссылки на поэзию Эзры Паунда, Уистена Хью Одена и, в особенности, Томаса Стернза Элиота. Ещё используется Фаулзом аллюзии на популярное произведение начала XVII

века «Астрея» Оноре д'Юрфе. Ассоциация с «Астреей» расширяет семантическое поле романа, выделяя идею освобождения Николаса из-под власти Кончиса, его бесконечных мистификаций. Используется также понятийный ряд и символика колоды карт Таро. Это позволяет Фаулзу замаскировать обыгрывание в интеллектуальной форме имён героев и углубить идейное понимание многих «сюжетных лабиринтов». Карты Таро как набор определённых символов, несущих в себе варианты и инварианты интерпретаций, являются совершенными образами инициации, через которую проходит главный герой романа.

«Редкие земли» и «Маг» – своеобразная энциклопедия мировой литературы: от античности до современности. Смешивая временные пласты, расширяя семантическое поле обоих романов за счёт интертекстуальных переключек, авторы создают произведения о сущности человеческого существования. В романе Фаулза, в отличие от Аксёнова, нет ни реальных персонажей, ни реальных ситуаций. Фаулз не ставит таких целей, как приблизить своё произведение к реальности, а Аксёнов, наоборот, мифологизирует реальные ситуации и места действия, используя сюрреалистическую образность.

Интертекстуальность для обоих авторов – это универсальное средство для порождения новых смысловых моделей. Роман для Аксёнова и Фаулза – это гуманитарное предприятие, проявляющееся в свободе фантазии и воображения, воспринимающего весь культурный багаж человека как мозаику, из которой в соответствии с замыслом художника могут быть выстроены разные картины и фигуры.

В пятом параграфе **«Система знаковых ориентиров на примере пейзажно-флористической эмблематики в творческой мастерской Аксёнова и Фаулза»** подробно анализируются многочисленные примеры изображения пейзажей, цветов и растений. Заложённая в пейзажно-флористических зарисовках символика, перекликающаяся с поведением персонажей и развитием действия, – очевидна в обоих романах и представляет несомненный интерес для постижения творческой мастерской рассматриваемых авторов. Многообразие цветов и растений, «зашифрованных» на страницах романов – ещё один ключ к разгадке смысловых лабиринтов обоих авторов. Символика растений занимает существенное место в творчестве обоих авторов. «Флористический мотив» обоих романов, обилие флористических метафор (любовь, смерть, тайна, будущее, творчество, месть и т.д.), показывает живую связь авторов с миром природы, чувств, сферой быта и культуры, которые гармонично перетекают друг в друга, рождая феномен творчества.

В **заключении** подводятся итоги исследования, делаются выводы о том, что оба писателя разрушают традиционные коды литературного произведения или комбинируют их. Ироническое цитирование топосов, использование

конструкции «текст в тексте» осуществляют идею Фаулза и Аксёнова создать романы, как абсолютно открытые произведения с бесчисленными количествами трактовок и смыслов. В обоих романах авторы сами выступают как элементы литературной игры, что подчёркивает условность романов, разрушая иллюзию достоверности.

Но замыслы у писателей разные. Главная цель в романе Фаулза – это поиски идентичности главных героев. У Аксёнова – это не только поиски идентичности, но и рефлексия о романе, о его функции. Различия двух авторов заключаются в аксёновском использовании фольклорной памяти читателей в духе его индивидуального эпатазирующе–свободного стиля. Аксёнов пытается выразить в «Редких землях» новыми средствами художественного языка эволюционные тенденции Новой России. Автор пытается понять, что происходит с современной Россией, но не находит ответа.

У Фаулза роман построен как текст в тексте, в котором разыгрывается спектакль и в нём принимают участие все действующие лица, а главный герой романа Николас Эрфе является испытуемым. А театрализация в романе Аксёнова осуществляется иными способами. Опираясь на концепцию «карнавализации» Бахтина о переворачивании смыслов бинарных оппозиций, Аксёнов мастерски применяет карнавальную поэтику и создаёт роман-спектакль.

Категория времени у Фаулза – мифологическая, события происходят здесь и сейчас. Аксёнов использует различные временные пласты – от исторического времени до мифологического.

Таким образом, приходим к выводу, что *театральность* – специфическая форма художественного мышления Фаулза и Аксёнова, а главный принцип воспроизведения действительности у обоих авторов – *театрализация мира*.

Содержание диссертации отражено в следующих **публикациях**:

Публикации в журналах, рекомендованных ВАК:

1. Кочергина В. В. К вопросу о самоидентификации писателя в интервью // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия вопросы образования: языки и специальность. № 1. - Москва, 2014. - С. 143-149.
2. Кочергина В. В. Интертекстуальный дискурс в романе Джона Фаулза «Маг» // Вестник Университета Российской Академии Образования. № 3(76). - Москва, 2015. - С. 144-151.
3. Кочергина В. В. Тетрализация как метод самоидентификации героев романа Джона Фаулза «Маг» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия литературоведение и журналистика. № 2. - Москва, 2016. - С. 93-100.
4. Кочергина В.В. Самоидентификация писателя в жанре интервью. Аналитическое исследование интервью писателей-постмодернистов // Монография. Lambert. - Германия, 2012. - 109 стр.

Другие публикации:

5. Кочергина В. В. «Авторская маска» как средство самоидентификации писателя // Личность в межкультурном пространстве. Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Российский университет дружбы народов. Филологический факультет. - Москва, 2013. - С. 138-142.
6. Кочергина В. В. Интертекстуальное поле игры в диалогии Л. Кэрролла и в романе Дж. Фаулза «Маг» // Актуальные проблемы современного литературоведения. Российский университет дружбы народов. Филологический факультет. - Москва, 2014. - С. 24-27.
7. Кочергина В. В. Интертекстуальная игра как метод идентификации автора и персонажей в романе Дж. Фаулза «Маг» // Актуальные проблемы развития речи и межкультурной коммуникации. Московский государственный лингвистический институт. - Москва, 2015. - С. 42-48.
8. Кочергина В. В. Особенности интервью с писателем в свете философии постмодернизма // Italian Science Review. - Italia, January 2014. - Pp. 319-323.

9. Кочергина В. В. Кочергина И.А. Выражение духовно-нравственного самосознания иностранного студента в работе над выразительностью русского литературного слова // Слово-история-искусство. Московский педагогический государственный университет. Филологический факультет. - Москва, 2013. - С. 112-117.
10. Кочергина В. В. Жанровая специфика интервью В. Набокова как имитация диалога // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. Материалы XIII Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. - Гранада, Испания, 2015. — Т. 14. с. 291 — 296.
11. Кочергина В. В. Жанровая специфика романа В.Аксёнова «Редкие земли» в контексте русского постмодернизма //Актуальные проблемы развития речи и межкультурной коммуникации. Московский государственный лингвистический институт. - Москва, 2016. - С.48-53.

Кочергина Валерия Витальевна (Россия)
Театрализация как принцип воспроизведения реальности в
постмодернистском романе
(«Маг» Джона Фаулза и «Редкие земли» Василия Аксёнова)

В диссертации рассматривается аспект театрализации как принцип воспроизведения реальности в постмодернистском романе. В исследовании предпринята попытка рассмотреть тип героя играющего и выявить типологические особенности художественной структуры игрового поля постмодернистских произведений: «Маг» Джона Фаулза (1977) в английской литературе и «Редкие земли» Василия Аксёнова (2007) в русской. Несмотря на хронологический разрыв, между двумя романами есть много общего. Идея литературы как игры определяет основной художественный метод Джона Фаулза и Василия Аксёнова. Для авторов имеет значение только игра, в которую вовлечён главный герой в поисках собственной *идентичности*. С помощью театрализации главные герои избавляются от чужих масок, отказываются от чужих ролей, в мультипликации которых собственное Я рассеивается. Таким образом, в настоящей работе доказательно утверждается, что идея театрализации в литературе – это действенный способ исследования сложности человеческой личности.

Kochergina Valeriya (Russia)
Theatricality as a principle of imitation of reality in the postmodern novel
("The Magus" by John Fowles and "Rare earthes" by Vasily Aksenov)

The thesis deals with the aspect of theatricality as a principle of imitation of reality in the postmodern novel. The study attempts to examine the type of hero the player and identify the typological features of the artistic structure of the playing field of postmodern works: "The Magus" by John Fowles (1977) in English literature and "Rare earthes" by Vasily Aksenov (2007) in Russian. Despite the chronological gap between the two novels have much in common. The idea of literature as a game defines the basic artistic method of John Fowles and Vasily Aksenov. For the authors what matters is only the game that involved the main character in search of their own identity. With the help of staging the main characters get rid of other people's masks, refuse other people's roles in animation which I own dissipated. Thus, in the present work convincingly argues that the idea of theatricality in the literature – is an effective way to study the complexity of the human personality.