

# НАТАЛЬЯ ПОВАЛЯЕВА



ОБРАЗ  
МЮЗИК-ХОЛЛА  
В НЕОВИКТОРИАНСКОМ  
РОМАНЕ

Наталья Поваляева

**Образ мюзик-холла в  
неовикторианском романе**

«Adventure Press»

2015

**Поваляева Н.**

Образ мюзик-холла в неовикторианском романе / Н. Поваляева —  
«Adventure Press», 2015

Неовикторианский роман – один из наиболее популярных жанров современной британской литературы, своего рода художественно оформленная ностальгия по XIX веку, когда Британская империя была самым влиятельным игроком на политической мировой арене и самым развитым в научно-техническом отношении государством. Среди тем, которые волнуют авторов-неовикторианцев, особое место занимает тема мюзик-холла. Относительно молодой жанр развлекательного театра, родившийся в середине XIX века и буквально за считанные годы превратившийся в национальное достояние, мюзик-холл становится для современных авторов важнейшим инструментом глубокого анализа викторианской эпохи.

## Содержание

Об авторе	5
Введение	6
Неовикторианский роман: аспекты теории	8
Конец ознакомительного фрагмента.	12

# **Наталия Поваляева**

## **Образ мюзик-холла в неовикторианском романе**

### **Об авторе**

Наталия Поваляева – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы БГУ, специалист по современной литературе Великобритании, переводчик.

## Введение

Давно сложился стереотип об англичанах как о невероятно театральной нации, и о любви англичан к сценическому искусству ходят легенды. Вторая половина XIX и начало XX века – период, когда эта своего рода одержимость театром достигает апогея (что находит отражение во многих произведениях, написанных в жанре неовикторианского романа). Однако было бы ошибочно считать, что все театральные виды и жанры пользовались равной любовью среди представителей различных сословий. Театральная иерархия, проявляющаяся как в жанровом делении, так и в архитектуре самих театральных зданий и их местоположении на карте города, в полной мере отражала сословную иерархию викторианского общества.

Однако мюзик-холл занимает в этой иерархии особую позицию «вне сословий». Если на раннем этапе своего развития – в середине XIX века – он был ориентирован, главным образом, на представителей рабочего класса, то уже к концу столетия публика, рукоплескавшая представлениям на сцене мюзик-холла, включала представителей всех сословий викторианского общества, включая членов королевской семьи. Как отмечает Елена Георгиевна Хайченко – автор наиболее подробного на сегодняшний день исследования викторианского мюзик-холла на постсоветском пространстве, – «впервые получив право на высказывание, представители низов создали искусство, близкое и понятное разным общественным слоям» [10, с. 6].

В викторианскую и эдвардианскую эпохи мюзик-холл пользовался без преувеличения всенародной любовью, и закономерно возникает вопрос – чем объяснялась такая любовь?

Безусловно, здесь можно выделить универсальные причины, которые лежат в основе любви к низовым театральным жанрам в любой стране мира: желание развлечься, забыть о трудностях повседневной жизни, погорланить во всю глотку вместе с товарищами, подпевая актерам (горячее участие публики в постановках в дешевых театрах и мюзик-холлах считалось частью жанровой условности и многократно описано у различных авторов второй половины XIX века, начиная с Ч. Диккенса – вспомним, например, сцену с любительской постановкой «Гамлета» из «Больших надежд»).

Однако именно в викторианскую эпоху любовь к театру приняла особые формы, заставляющие говорить не столько об универсальных причинах «театромании» англичан, сколько о ее специфической подоплеке, заключенной в самой эпохе.

Здесь, мне кажется, будет уместно вспомнить цитату из романа Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта», в которой автор говорит о раздвоении личности как типологической черте викторианской эпохи: «Тот факт, что у всех викторианцев наблюдалось раздвоение личности, мы должны прочно уложить на полку нашего сознания; это единственный багаж, который стоит взять с собой, отправляясь в путешествие по девятнадцатому веку» [8, с. 383]. Как мне представляется, театр в глазах викторианцев был наглядной демонстрацией того, что иная жизненная стратегия возможна. Скованные в повседневной жизни массой условностей, стереотипов и правил поведения, в театре викторианцы видели если не способ выйти за рамки собственного «я» и побыть кем-то еще, то хотя бы возможность посмотреть, как ловко это делают другие. То, что было табуировано в повседневной жизни, получало доступ на сцену, и ровно то же самое, что строго порицалось в реальности, вызывало восторженные крики и овации в театре. Иными словами, театр для викторианцев был не просто развлечением, но пространством абсолютной свободы – и в связи с этим в неовикторианской литературе постоянно встречается мотив экзистенциального шока от первого посещения театра (что мы увидим во многих произведениях, о которых речь пойдет ниже).

Особой любовью у мюзик-холльной публики XIX века пользовались актеры, которые изображали лиц противоположного пола. Мужчины, играющие женские роли, и женщины, играющие мужские, становились настоящими звездами, пользовались огромной популяр-

ностью и – что важно подчеркнуть – уважением. К концу XIX века количество актеров такого рода увеличилось настолько, что между ними установилась жесточайшая конкуренция. Понятно, что многие из тех, кто выступал в таком амплуа, были людьми с нетрадиционной сексуальной ориентацией, однако парадоксальным образом то, что подвергалось порицанию и презрению в реальной жизни, в театре вызывало восторг и поклонение. Здесь, я думаю, сказывалась воспитанная столетиями восприимчивость англичан к театральным условностям: карнавализация сферы сексуального на театральных подмостках воспринималась так же естественно, как и во время исполнения ряда ритуалов в календарные праздники.

Кроме того, публика не могла не замечать, что переодевание (особенно трансгендерное) дарит актеру небывалую свободу: надевая на себя костюм, обычный для противоположного пола, он (или она) словно получают авансом прощение за все вольности и скабрёзности, которые они себе позволяют во время исполнения номера. Что бы они ни вытворяли на сцене – это делают не актеры, а их герои, их маски, стало быть, они и в ответе за все.

Наконец, причина популярности «низового» театра могла объясняться еще и тем, что он наглядно демонстрировал возможность перемены участи, счастливого поворота судьбы. Конечно, многие из тех, кто выступал на подмостках лондонских мюзик-холлов, были потомственными актерами и актрисами, но немало было и тех, кто попал на сцену из городских трущоб<sup>1</sup>. Такие биографии «с резким поворотом» внушали веру в то, что человек – хозяин своей судьбы, и нужно лишь немного удачи, чтобы изменить свою жизнь к лучшему.

Главным предметом исследования в данной работе являются художественные функции образа викторианского мюзик-холла в неовикторианской прозе. Под «образом мюзик-холла» в данном контексте я понимаю сложное художественное единство, включающее в себя описание театральных зданий (экстерьера и интерьера) и царящей в них атмосферы; описание сценических постановок и нравов «за кулисами»; воссоздание условий жизни и работы актеров мюзик-холла, а также образы самих актеров (как вымышленных, так и реально существовавших); описание публики, ее реакции на происходящее на сцене; отношение к мюзик-холлам и выступающим в них актерам в обществе. Основным материалом исследования стали два произведения современных британских авторов, работающих в жанре неовикторианского романа: «Процесс Элизабет Кри» («Dan Leno & the Limehouse Golem», 1994) Питера Акройда (Peter Ackroyd, b. 1949) и «Бархатные коготки» («Tipping the Velvet», 1998) Сары Уотерс (Sarah Waters, b. 1966). Дополнительным материалом стали романы таких современных британских авторов, как Мишель Фейбер (Michel Faber), Сара Рейн (Sarah Rayne), Эсси Фокс (Essie Fox), Кейтлин Дэвис (Caitlin Davies), Кейт Гриффин (Kate Griffin) и Джеймс Бэгуорт (James Bagworth).

Основой данного исследования стал доклад<sup>2</sup>, подготовленный для международной конференции Neo-Victorian Cultures: The Victorians Today, которая проходила летом 2013 года в Ливерпуле. На основе анализа указанных выше романов П. Акройда и С. Уотерс я показывала, что современные авторы, обращаясь к образу викторианского мюзик-холла, используют его как инструмент для исследования проблемы самоидентификации личности. Однако в ходе подготовки доклада был собран и обработан материал, существенно превосходящий объем конференционного сообщения – так родилась идея монографии.

Я надеюсь, что данное исследование будет полезно всем, кто изучает современную литературу Великобритании или просто интересуется британской историей и культурой.

<sup>1</sup> Яркий пример – биография Бессии Беллвуд (Bessie Bellwood, 1856–1896), которая, как напишет Сара Уотерс в романе «Бархатные коготки», «за четыре месяца до своего дебюта свежевала кроликов на улице Нью-Кат» [7, с. 120].

<sup>2</sup> «One self or another: music hall as a way of self-identification in Neo-Victorian fiction».

## Неовикторианский роман: аспекты теории

Неовикторианский роман как феномен британской литературы существует уже полвека, однако терминологическое обозначение и теоретическое обоснование он получил относительно недавно. Первым теоретиком неовикторианской литературы стала американская исследовательница Дана Шиллер (Dana Shiller) – в 1995 году она защитила докторскую диссертацию, в которой ввела термин «неовикторианский роман» и дала развернутую характеристику основным составляющим данного жанра. Неовикторианским, по мнению Даны Шиллер, является роман, имеющий своей целью художественное осмысление истории – викторианской эпохи, в частности, – и представляющий собой совмещение викторианских и современных форм художественной условности [56, с. 1]. Исследовательница выделяет два типа неовикторианского романа:

1. Произведение, автор которого старательно воссоздает (имитирует) элементы викторианского художественного кода. Это может быть интерпретация сюжета конкретного викторианского произведения (parallel novel, приквел, сиквел) или создание нового оригинального сюжета, но в рамках викторианской тематики и форм условности, характерных для прозы XIX века. К этому типу неовикторианской прозы Дана Шиллер относит роман Валери Мартин «Мэри Рейли» (Valerie Martin, «Mary Reilly», 1990), повести Антонии Байетт «Morpho Eugenia» и «Ангел супружества» (Antonia Byatt, «Morpho Eugenia», «The Conjugal Angel», 1992), роман Лин Хэйр-Сарджент «Хитклиф» (Lin Hair-Sargent, «Heathcliff: The Return to Wuthering Heights», 1992).

2. Произведение, обращенное к викторианской эпохе как к объекту исследования, но постмодернистское в философском осмыслении объекта и по художественной организации текста. К этому типу американская исследовательница относит роман Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта» (John Fowles, «French Lieutenant's Woman», 1969), романы Питера Акройда «Большой лондонский пожар» и «Чаттертон» (Peter Ackroyd, «The Great Fire of London» [1982], «Chatterton» [1989]), роман Антонии Байетт «Обладать» («Possession, 1992») и др. (отметим, что данная группа гораздо многочисленнее первой) [56, с. 40].

Далее, Дана Шиллер выделяет основные характерные черты жанра неовикторианского романа:

1. Концепция истории, схожая с той, которая типична для историографической метапрозы<sup>3</sup>.

Прежде всего, это восприятие прошлого не как череды документально зафиксированных дат и событий, а как совокупности прожитых жизней, множества индивидуальных историй. Факт в неовикторианском романе свободно уживается с вымыслом, а реальные документы – с умелой фальсификацией. Кроме того, авторы-неовикторианцы сознательно уравнивают в статусе источники с разной степенью фактологической достоверности: летописи, хроники, архивные записи и прочие «авторитетные» документы признаются не более и не менее ценными, чем художественные произведения исследуемой эпохи, заметки из бульварной прессы, рекламные

---

<sup>3</sup> Напомним определение историографической метапрозы, данное Линдой Хатчеон (Linda Hutcheon): «Историографическая метапроза – разновидность постмодернистской литературы, которая отвергает стратегию переноса современных взглядов и убеждений на прошлое и манифестирует ценность и уникальность каждого отдельного исторического события. Историографическая проза также подчеркивает разницу между событием и фактом (понятием, которым, в основном, оперируют историки). Исторические документы – это знаки событий прошлого, которые историками преобразуются в факты, и наше историческое знание – это лишь набор знаков, кодирующих то прошлое, которое однажды на самом деле существовало. Наконец, историографическая проза, используя паратекстуальные условности историографии, выводит на первый план и одновременно подвергает сомнению авторитетность и объективность исторических источников и их истолкования» [35, с. 122–123]. – Здесь и далее перевод мой, кроме тех случаев, в которых переводчик указан в библиографическом описании источника – Н.П.



листовки и т. п. Намеренное столкновение в тексте романа таких разнородных источников является распространенным приемом современных авторов.<sup>4</sup>

2. Ирония, которая служит средством десакрализации объекта и помогает установить критическую дистанцию между автором и читателем, с одной стороны, и объектом (то есть викторианской эпохой) – с другой. По мнению Даны Шиллер, эта ирония является важнейшим жанрообразующим компонентом неовикторианского романа: «Хотя неовикторианский роман тесно связан с викторианской литературой тематикой, стилем и общим настроением, викторианство в нем подвергается тотальной ревизии, инструментами которой являются современные знания и ирония» [56, с.3].

3. Концентрация на круге тем и проблем, характерных для викторианской прозы: «стремление знать о прошлом; конфликт религиозной и научной картины мира, положение женщины и т. п.» [56, с.4].

4. Интертекстуальность. «Автор неовикторианского романа, – пишет Дана Шиллер, – сознательно вовлекает читателя в диалог с текстами прошлых времен, связывая тем самым прошлое с настоящим» [56, с. 6]. Каждый неовикторианский роман – это, помимо прочего, тест на начитанность. Чем больше произведений классики XIX века прочел читатель, тем больше смысловых нюансов откроется ему при чтении неовикторианского текста. Среди авторов, чьи произведения чаще всего формируют интертекстуальное поле неовикторианской литературы, прежде всего следует назвать Шарлотту Бронте, Чарльза Диккенса, Роберта Льюиса Стивенсона и создателей сенсационного романа, хотя в целом диапазон отсылок к викторианским текстам очень широк и в каждом конкретном случае определяется индивидуальными пристрастиями современного автора, его личной историей чтения.

5. Концептуальная открытость. Неовикторианский роман не стремится снять все вопросы и затруднения относительно викторианской эпохи, напротив, его цель – углубить, обострить эти вопросы и в итоге оставить читателя с ними один на один [56, с. 26]. Кроме того, обращаясь к викторианской эпохе, современные авторы так или иначе выходят на актуальную проблематику, поэтому зачастую неовикторианский роман имеет открытый финал.

На рубеже XX и XXI веков исследование неовикторианского романа стало весьма популярным направлением литературоведения. Сегодня теория неовикторианского романа исчисляется десятками монографий и научных сборников и сотнями статей и эссе. В основном, авторы этих трудов отталкиваются от теории Даны Шиллер с целью дополнить и уточнить некоторые ее положения. Основные дискуссионные вопросы можно кратко сформулировать следующим образом: достаточно ли обращения к викторианской эпохе для того, чтобы квалифицировать произведение как «неовикторианский роман» или необходимо наличие прочих (указанных выше) составляющих;

● если неовикторианский роман – феномен постмодернистской литературы (этот тезис не вызывает сомнений у подавляющего большинства исследователей), то какие элементы постмодернистской поэтики следует считать жанрообразующими для неовикторианского романа;

● следует ли допускать в «элитную лигу» произведения о викторианской эпохе, открыто эксплуатирующие приемы массовой литературы и рассчитанные, прежде всего, на ком-

---

<sup>4</sup> Ярким примером использования такого приема могут служить эпиграфы, предваряющие главы в романе Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта». Далее, авторов неовикторианского романа интересует не только история, но и специфика исторического знания. Как мы узнаем о прошлом, насколько достоверны эти знания, можно ли говорить об объективности исторической науки – такие вопросы явно или косвенно присутствуют в любом неовикторианском произведении. Дана Шиллер отмечает: «Автор неовикторианского романа, реконструируя викторианское прошлое, одновременно ставит под сомнение ту уверенность, с которой мы говорим об этом прошлом» [56, с.4]. В связи с этим неовикторианскому роману присущ пародийный дискурс – но пародируется не история, а методология исторической науки и уверенность современного человека в абсолютной истинности исторического знания, которым он обладает.

мерческий успех (это, главным образом, касается детективной прозы, фантастики и мистических триллеров, а также любовного романа);

● отражает ли термин «неовикторианский» суть данного литературного феномена в полной мере или же следует ввести в оборот другой, более корректный термин. Так, классики неовикторианской теории, британские литературоведы Энн Хейлманн (Ann Heilmann) и Марк Льюэллин (Mark Llewellyn) полагают, что не всякий роман (или любой другой культурный текст), обращенный к XIX веку, может называться неовикторианским. Неовикторианский роман, воссоздавая образ викторианской эпохи, обязательно должен предлагать новую трактовку этого образа; должен быть открытием, взглядом под другим углом зрения на то, что казалось хорошо знакомым и всесторонне исследованным. «Новая интерпретация, открытие заново ранее открытого, пересмотр»<sup>5</sup> [34, с. 4], – такие операции по отношению к викторианской эпохе должен, по мнению исследователей, производить автор неовикторианского романа. В схожем ключе рассуждает австралийская исследовательница Мишель Смит – она полагает, что неовикторианский роман обязательно должен заключать в себе рассуждение о современности и элементы метапрозы, а само по себе обращение к XIX веку еще не может считаться достаточным основанием для того, чтобы причислить произведение к жанру неовикторианского романа [58].

Еще одна представительница австралийского литературоведения – Кейт Митчелл (Kate Mitchell) – обращается к проблеме взаимодействия неовикторианского романа с массовой литературой и полагает, что попытки провести четкую грань между этими феноменами обречены на провал. «Конвертируя» историческую эпоху, переводя ее на язык, понятный современному читателю, автор неовикторианского романа неизбежно прибегает к использованию приемов массовой литературы: «Неовикторианский роман заставляет автора, читателя и критика столкнуться с проблемой исторической реконструкции. Автору, в частности, приходится изобретать способы “упаковки” викторианского прошлого сообразно вкусам и запросам современного читателя, чтобы сделать “ретро” доступным и – благодаря доступности – коммерчески успешным» [43, с. 3]. Немало дискуссий ведется вокруг терминологического обозначения неовикторианской литературы. Подавляющее большинство исследователей по-прежнему используют термин, введенный Даной Шиллер – «неовикторианский роман» (Neo-Victorian fiction, Neo-Victorian novel). Кроме этого, встречаются обозначения, призванные маркировать некоторые внутрижанровые разновидности: неовикторианский детектив (Neo-Victorian crime fiction/novel), неовикторианский триллер (Neo-Victorian thriller) и т. п. Существенный вклад в дело «размножения» терминов, по сути синонимичных введенному Даной Шиллер, вносят литературные критики и сами авторы (так, например, современная британская писательница Эсси Фокс ввела для своих произведений термин *dark Victorian novels*). Чаще всего дальше одного произведения или небольшого цикла произведений область употребления таких терминов не распространяется, а сами термины являются лишь отражением стремления их создателей к оригинальности, поэтому подобные нововведения, как правило, никак не касаются академической науки. Однако в последние два года научная дискуссия по поводу терминологии обострилась, и инициировала ее венгерская исследовательница Андреа Киркнопф (Andrea Kirchknopf). В своей докторской диссертации и ряде публикаций она предлагает использовать термин «поствикторианский роман» вместо «неовикторианский», поскольку значение последнего, по ее мнению, слишком широко. Из-за этого, полагает А. Киркнопф, к жанру неовикторианского романа нередко причисляют произведения, таковыми по сути не являющиеся: «Неудачный термин вызывает затруднения при разграничении романов менее критичных в отношении викторианской эпохи и тех, в которых эта эпоха подвергается тщательной ревизии; кроме того, трудности возникают и при разграничении произведений, написанных в русле

<sup>5</sup> «(Re)interpretation, (re)discovery and (re)vision».

классической реалистической традиции и тех, которые эксплуатируют модернистские и постмодернистские художественные техники» [37, с. 31]. Исследовательница полагает, что термин «поствикторианский» позволит эту проблему снять, поскольку «он заключает в себе очевидную ассоциацию с постмодернистским дискурсом и посредством этой ассоциации ясно выражает цель, которую преследуют произведения данного жанра: не воспроизведение взглядов и художественных приемов прошлого, но их критический пересмотр» [37, с. 31].

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.