

Образ театра и проблема идентичности героя в “Laterna Magica” И. Бергмана

Айгуль Р. Гиматдинова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, petiteprince1558@gmail.com*

Аннотация. В данной статье анализируются способы репрезентации героя в автобиографии И. Бергмана “Laterna Magica”. Особое внимание уделяется анализу образа театра. Именно благодаря этому образу в автобиографии И. Бергмана возникает сложная и многоуровневая система самоидентификации героя. Помимо того что Бергман проводит четкую границу между я-в-прошлом и я-в-настоящем, в рефлексии о своем прошлом он также выделяет свойственную ему игру с иллюзиями и действительностью, с помощью которой он легко проводит границу между выбранной им ролью, «личинной» и «подлинным я». Образ театра в автобиографии Бергмана не может быть отделен от эмоционально переживаемой биографической реальности автора, но в то же время топос европейской культуры «мир как театр» отсылает к существующим структурным компонентам этой рефлексии, не принадлежащей к области субъективного переживания, что делает его положение в автобиографии особенным и важным с точки зрения определения специфики жанра.

Ключевые слова: автобиография, Бергман, образ, театр

Для цитирования: Гиматдинова А.Р. Образ театра и проблема идентичности героя в “Laterna Magica” И. Бергмана // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 64–74. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-64-74

The image of theatre
and the issue of the character's identity
in I. Bergman's "Laterna Magica"

Aigul R. Gimatdinova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
petiteprince1558@gmail.com*

Abstract. This article analyses the ways in which character is represented in I. Bergman's autobiography "Laterna Magica". Particular attention is paid to the analysis of the theatre image. Exactly thanks to that image a complex and multi-leveled system of the character's self-identification emerges in I. Bergman's autobiography. In addition to drawing a clear boundary between self-in-the-past and self-in-the-present, Bergman's reflection on his past also highlights his inherent play with the illusion and reality, through which he easily draws the line between his chosen role, "guise" and "authentic self". The image of theatre in Bergman's autobiography thus cannot, on the one hand, be separated from the emotionally experienced biographical reality of the author, but at the same time the topos of European culture "the world as a theatre" refers to the existing structural components of that reflection, which does not belong to the field of subjective experience, making its position in autobiography special and important in terms of defining the specificity of the genre.

Keywords: autobiography, Bergman, image, theater

For citation: Gimatdinova, A.R. (2021), "The image of theatre and the issue of the character's identity in I. Bergman's 'Laterna Magica' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 64–74, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-8-64-74

Исследование образа театра и его функционирования в автобиографии Бергмана требует определения самого предмета – образа театра. Т. Рыбальченко на материале русских драматических произведений 1950–1980-х гг. предлагает отделять собственно образ театра от театрализации жизни, которая может быть выражена, во-первых, в двуплановости произведения: на поверхности – режиссерские усилия по управлению событиями, в глубине – скрытые цели, которые невозможно реализовать, так как реальность диктует свои правила. Во-вторых, герой может выдавать себя за другого с целью обмануть или подшутить, т. е. буквально играть роль [Рыбальченко 2009, с. 181–182]. Обе эти схемы могут присутствовать в любом литературном жанре, а также выходить за рамки искусства. Ю.М. Лотман в одной из статей анализирует феномен

театрализации жизни молодых декабристов в начале XIX в. [Лотман 1992].

Образ театра, по мнению исследовательницы, принципиально отличается от театрализации и может быть выражен следующим образом: введение в мир художественного произведения театрального действия, работника театра, развертывание спектакля в реальных жизненных ситуациях, а также нарушение иллюзии реальности с помощью интервенции в повествование рефлексии автора «постановки». Таким образом, помимо существенных особенностей, театрализация жизни отличается от образа театра и тем, что последний, как правило, задействует театральное семантическое поле, в которое входят следующие слова: игра, костюмы, маски, сцена, подмостки. Выбор исследовательницей хронологического отрезка 1950–1980-х гг. обусловлен особой культурной и эпистемологической ситуацией разочарования общества в неоклассическом проекте предельной рационализации, в том числе произведений искусства, что в конечном итоге привело к утрате границы между реальностью и идеальными представлениями о ней. Образ театра и метафора игры как раз компенсировали эту утрату.

Также образ театра, согласно *magnum opus* Э. Курциуса, входит в число топосов европейской культуры, и впервые в письменном виде его можно встретить уже у Платона [Curtius 2013]. Однако Курциус, выделяя театральную топику, не уделяет внимания исторической трансформации метафоры. По мнению Г. Гадамера, стоит разделять историю самого театра, как вместилища праздничности, на три больших периода, которые он называет: период религиозной торжественности, эпоха нравственной трансцендентности и современный этап развития театра, который философ характеризует через ключевые признаки – стремление к естественности, аутентичности и исторической правдивости [Гадамер 1991]. Со сменой роли театра в общественной жизни меняется и смысл образа театра, который, по мнению Рыбальченко, является к тому же и «способом саморефлексии автора, способом осмысления действительности, а также меры истинности изображения этой действительности» [Рыбальченко 2009, с. 5].

Образ театра в автобиографической прозе рассматривается в статье В.А. Лебедевой на материале мемуаров А.И. Герцена. Исследовательница приходит к выводу о том, что образ театра используется писателем для того, чтобы разграничить «свое» и «чужое», Россию и Европу. Однако ключевой концептуальной сферой для Герцена являлось не разграничение естественного, истинного и искусственного, ложного, а активного (режиссер) и пассивного

(зритель), где первый – это европейский человек, а второй – соотечественник Герцена [Лебедева 2010].

Автобиографическая проза, особенно широко распространенная в XX в., на фоне обращения не только искусства, но и научной мысли к субъекту познания, как и любой другой жанр, содержит в себе рефлексию о реальности, однако рефлексию более субъективную, нежели в драме, о которой пишет Рыбальченко. Тем не менее рефлексия автобиографа о собственной жизни и личности, в том числе, зависит от современных ему представлений о реальности как таковой. В данной работе автобиография И. Бергмана не будет вписана в столь широкий контекст, но рассмотрение образа театра в исторической перспективе позволяет перевести фокус с психологии личности автора на уровень структурного осмысления значения образа для автобиографии как жанра в целом.

Образ театра в автобиографической прозе, если осмысливать его в терминологии Поля Рикёра, является тем, что он называет «воспоминание-образ», своеобразное свидетельство о том пути, которое воспоминание проделывает, становясь образом [Рикёр 2004]. Именно пограничное положение автобиографии относительно плоскостей (режимов) художественного и документального вынуждает нас обратиться к тому, как сам Бергман рефлексировал о своем я-в-прошлом и я-в-настоящем, и какие текстовые приметы этой рефлексии можно обнаружить в «*Laterna Magica*».

Бергман не упускает возможности явить читателю собственный голос, когда его воспоминания вдруг прерываются упоминанием подробности его бытовой жизни. Другой приметой является рассказ о себе в третьем лице. Третье лицо эксплицируется в тот момент, когда автор использует самоминацию. В тексте автобиографии можно встретить следующие примеры: *младенец, мое четырехлетнее сердце, ребенок, боявшийся темноты, Ингмар, безудержно рыдающий ребенок, вечный узник, ловец жемчуга, мое профессиональное я, тень восьмилетнего мальчика*¹ и др. Как можно заметить, большинство примеров отсылают к его детству. Это позволяет говорить о том, что граница между детством и взрослой жизнью прочерчена куда более основательно, нежели между периодами его сознательной взрослой жизни. Однако и взрослый период также неоднороден.

Еще одной важной дискуссионной проблемой автобиографии является необходимость и возможность разграничения в авто-

¹Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Бергман И. Laterna Magica* / Пер. со швед. А.А. Афиногенова; предисл. Ж.-М.Г. Леклезю. М.: АСТ, 2019. 352 с.

биографии точек зрения автора, повествователя и героя. Все три позиции имеют общее имя собственное – имя, принадлежащее автору опубликованного текста, однако это совпадение не позволяет говорить о полном тождестве субъектов автобиографического повествования. Рабочей гипотезой данной статьи является предположение о том, что именно образ театра позволяет увидеть границу между названными субъектами. Бергман, используя в автобиографии образ театра для повествования о своем прошлом, подвергает сомнению достоверность собственных воспоминаний, а вместе с ними и испытанных чувств. Театр является пространством рефлексии жизненного пути автора. Из чего следует, что и его словесно оформленная самоидентификация, зависящая от этих воспоминаний и чувств, принимает своеобразные формы.

В “*Laterna Magica*” театр предстает в трех ипостасях. В первую очередь, театр – это, конечно, место работы Бергмана. Бергман посвящает рефлексии о театре, сравнению шведского театра с другими национальными театрами, специфике работы с актерами и отличию театра от кино внушительную часть автобиографии. Работу над постановками он описывает практически с документальной точностью. Иногда он настолько «вживается» в образ прошлого, что начинает говорить о событиях давно минувших дней в настоящем времени: «Я никогда не участвую в пьесе – я перевожу, конкретизирую... Я ненавижу Вальтера, который уже в 11 часов утра бывает в легком подпитии... Я хочу покоя порядка и дружелюбия», – говорит Бергман о порядке, который пытается установить в своем театре в начале карьеры. Однако автобиография, полностью построенная на воспоминаниях о прошлом, как правило, не предполагает использования настоящего времени. Настоящее время – это момент, в котором происходит ситуация высказывания. Очевидно, автор настолько увлекается воспоминаниями, что они будто бы оживают в его настоящем, – то, что Жерар Женетт называет «прустовским чудом» [Женетт 1998, с. 34]. Этот аспект автобиографии Бергмана можно рассматривать или как особый прием, позволяющий ему достичь искренности и эмоциональности своей исповеди, а значит, граница между героем и автором не стирается, а только маскируется, или же как включение в повествование образа автора.

Также театр становится объектом метафоризации. Бергман сравнивает его с цирком («Через пять вечеров вымуштрованный спектакль разваливается – если, конечно, режиссер все время не присматривает за своими тиграми. <...> Внешне сцена пития шоколада выглядела дрессурой») и раем («Не хотел бы опускаться до ностальгии, но для меня это был реализовавшийся рай»). И цирк, и в особенности рай являются пространствами, в которых

искажается реальность. Таким образом, сам театр Бергман также понимает не как место, в котором достигается особая искренность, а как пространство игры с действительностью.

И, наконец, театр выступает как образ, с помощью которого автор разграничивает реальное и воображаемое. Причем речь идет не столько о субстанциональной реальности, сколько о том, что сам автор под этой реальностью подразумевает. Концепция реальности принадлежит именно «первичному автору», а не его проекции в тексте. Герой же является объектом этого разграничения, поскольку анализ его поступков осуществляется постфактум субстанцией, обладающей более обширными знаниями о его судьбе, способной делать выводы на основании повторяющихся случаев. Образ театра здесь служит для подтверждения автором своей «причастной внеаходимости» повествованию. Личное местоимение «я», очевидно, принадлежит повествователю, бесстрастно и безапелляционно выносящему приговор герою, разграничивая его личину и «подлинное я», которое не равно «я» автора. В то же время необходимо иметь в виду, что статусом реальности в автобиографии обладают как факты биографии автора, так и циничная правда «весь мир театр – а люди в нем актеры».

Буквально на первых страницах автобиографии Бергмана можно встретить воспоминания о его чувствах во время похорон матери: «Не думаю, чтобы я особенно горевал, – по-моему, я вообще ни о чем не думал, я, кажется даже не наблюдал за собой со стороны, не разыгрывал спектакль с собственной персоной в главной роли – профессиональная болезнь, преследовавшая меня всю жизнь и зачастую нарушавшая целостность моих самых глубоких переживаний или вовсе лишавшая меня их». Таким образом, он признается, что игра с воображаемым и реальным является стержнеобразующей для большинства воспоминаний, это взаимоотношение с самим собой возведено в степень главной «жизненной темы»². При этом образ театра выполняет здесь две задачи: во-первых, с помощью него автор рефлексировал границы подлинности воспоминаний, так как постоянная игра с иллюзиями может быть чревата их невольным искажением; во-вторых, он служит структурированию идентичности героя – с одной стороны, он является актером и играет различные роли, с другой – за личиной скрывается настоящий человек, впервые осознавший свою маску. Также в этой цитате особого внимания заслуживает выражение «профессиональная болезнь». Герой, очевидно, идентифицирует себя с профессией режиссера, а эта «болезнь» становится его проводником в мир ремесла.

²Термин, который В. Нуркова использует в своих работах об автобиографической памяти [Нуркова 2011].

Но даже главное ремесло своей жизни – режиссуру – Бергман мыслит как игру. Вот как он пишет об Альфе Шёберге: «Как и все другие режиссеры, он тоже играл роль режиссера, а поскольку был талантливым актером, исполнение получалось убедительным: ясновидец и практик». Очевидно, это соображение характеризует и самого Бергмана. Вопреки сказанному выше, полной идентификации героя с профессией не происходит, она – очередная личина, не отождествляемая с «подлинной сутью». По классификации игра Р. Кайуа такая игра называется “mimicry”, игра, возможная только в случае наличия зрителей, которые будут принимать на веру эту условность [Кайуа 2007]. Однако подобная игра становится не столько возможной, сколько очевидной только в присутствии повествователя, субстанции, находящейся за кадром, которая способна отделить правду от лжи в каждом конкретном случае.

Такая репрезентация героя в тексте граничит с исповедью – хотя истинное лицо и выражается через отрицание: я не тот, кого играл. Образ театра является авторским способом углубления рефлексии о своем прошлом с помощью создания дополнительного художественного пространства, в котором разворачивается драма его отношений с семьей, женщинами, с самим собой. Вводя в повествование театральную реальность как дополнительный художественный уровень, на котором не только герой, но и другие персонажи актерствуют, Бергман добивается наибольшей искренности и правдивости в том смысле, как он ее понимает. При этом он окончательно отказывает читателю в возможности сличить сообщаемые факты с реальностью, но компенсирует это художественной правдой образа. Рассуждая о том, к каким последствиям привела его игра с реальностью и действительностью, Бергман пишет: «Приходится утешаться мыслью, что живший во лжи любит правду» – давая обещание, что автобиография его будет в достаточной степени откровенной. Но несмотря на игру, на искусственность театрального антуража, Бергман признает, что в этой игре заключалась его реальная жизнь: «Вполне может статься, что я чересчур сгущаю краски. Ведь никто из нас не ставил под сомнение распределение ролей и абсурдность интриги: такова была доставшаяся нам в удел действительность, жизнь», – говорит он об отношениях между членами своей семьи.

Можно также отметить, что в “*Laterna Magica*” практически не встречаются эмотивы в чистом виде, нет слов, указывающих на эмоции автора в момент написания текста, а образ театра является вершиной рефлексии отстраненного наблюдателя, коим и выступает повествователь. И это не театрализация жизни, а прямое введение театрального антуража в описание бытовых подробностей жизни. Вот как он, например, характеризует свой брак с пианисткой Кэби

Ларетен: «Мы переехали в роскошную виллу в Юрскольме, где я собирался начать упорядоченное буржуазное существование. Все это было новым героическим спектаклем, который вскоре закончился новой героической катастрофой. Два человека, желая обрести собственное “я” и точку опоры, пишут друг другу роли, принимая их за сильнейшую потребность угодить друг другу. Маски очень скоро начинают трескаться и спадают при первой же буре. Внешне брак выглядит как прочный союз двух удачливых партнеров. Декорация выполнена со вкусом, удачно сделано освещение». Сцена, освещение, сценарий, роли, маски, спектакль – вся эта театральная терминология буквально рисует перед читателем «сцену из супружеской жизни»³. При этом использование образа позволяет ему обобщить свой личный опыт, схематизировать его и универсализировать до закона, по которому развиваются отношения всех супружеских пар в принципе. Это также позволяет предположить, что на уровне текста воспоминания, становясь образом, отходят, как пишет Бахтин, в «абсолютное смысловое прошлое» [Бахтин 1986, с. 109], а значит, художественное измерение автобиографии можно назвать состоявшимся, завершенным и автономным от бытия «первичного» автора.

Таким образом, можно выделить сразу несколько оппозиций, которые актуализирует образ театра в автобиографии Бергмана: истина и ложь, внутреннее и внешнее, вымысел и реальность, искусственное и естественное. Однако автор не разводит их строго, скорее формулирует диалектическое отношение между ними, а осью и центром этого отношения объявляет человека, субъекта. Образ театра в автобиографии Бергмана служит не столько способом построения художественного пространства, сколько средством выражения автодиететического, внутреннего, скрытого от глаз и не поддающегося мимесису. Однако он несводим и к театрализации жизни. С точки зрения читателя, автобиография – это в первую очередь психологический документ, который должен верно рассказывать о событиях, в которых принимал участие автор и его переживаниях⁴. Даже несмотря на то что образ театра помогает

³Фильм с таким названием Бергман снял в 1973 г. Поэтика фильмов Бергмана пропитана театральными метафорами, к тому же большая часть его фильмов имеет дополнительное автобиографическое измерение. Образ театра так или иначе воплощается во многих фильмах Бергмана, а коллизия «Персоны» буквально построена на противоречии саморепрезентации и собственной идентичности, которую удается в конечном итоге выразить только в молчании.

⁴Ф. Лежен называет такую рецепцию текста «автобиографическим договором» [Lejeune 2015].

первичному автору дистанцироваться от героя, этот образ позволяет ему добиться правдивости художественного целого благодаря авторской искренности⁵, обличающей и обнажающей свою личность, с одной только оговоркой, что правда о личности – это и есть та дистанция, на которую автор сумел отойти, чтобы взглянуть на себя, т. е. она сконструирована и предзадана. Образ театра делает структуру рефлексии Бергмана многоуровневой и сложной. Помимо того что он определенно проводит границу между я-в-настоящем и я-в-прошлом, еще и в я-в-прошлом Бергман выделяет «личину, не имевшую практически ничего общего с моим подлинным “я”», и собственно подлинное «я».

Благодарности

Статья подготовлена в рамках работы по научному проекту РГГУ «Художественная реальность и проблемы визуального в литературе» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

The article was prepared within the framework of the research project of the Russian State Humanitarian University “Artistic reality and visual issues in literature” (competition “Student project research teams of the Russian State University for the Humanities”).

Литература

- Бахтин 1986 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
- Гадамер 1991 – *Гадамер Х.Г.* О праздничности театра // Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 155–165.
- Женетт 1998 – *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 252–268.
- Ингарден 1962 – *Ингарден Р.* О различном понимании правдивости («истинности») в произведениях искусства // Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. С. 92–114.

⁵По классификации видов правдивости произведений искусств Р. Ингардена [Ингарден 1962].

- Кайуа 2007 – *Кайуа Р.* Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
- Лебедева 2010 – *Лебедева В.А.* Образ театра в художественных мемуарах А.И. Герцена // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2010. № 3 (26). С. 42–46.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 269–287.
- Нуркова 2011 – *Нуркова В.В.* Автобиографическая память с позиций культурно-деятельностной психологии: результаты и перспективы исследования // Вестник Моск. ун-та. Сер. 14 «Психология». 2011. № 1. С. 79–89.
- Рикёр 2004 – *Рикёр П.* Память, история, забвение / Пер. с фр. И.И. Блауберг, И.С. Вдовина и др. М.: Изд-во гуманит. лит., 2004. 728 с. (Французская философия XX века)
- Рыбальченко 2009 – *Рыбальченко Т.Л.* Образ театра в русской драме 1950–1980-х гг. // Рыбальченко Т.Л. Русская литература в XX в.: имена, проблемы, культурный диалог. Томск: Нац. исслед. Томский гос. ун-т, 2009. С. 181–227.
- Curtius 2013 – *Curtius E.R.* European literature and the Latin middle ages. Princeton: Princeton Univ. Press, [s.a.]. P. 238–245.
- Lejeune 2015 – *Lejeune P.* Le pacte autobiographique. P.: Le Seuil, 2015. 366 p.

References

- Bakhtin, M.M. (1986), “Author and hero in aesthetic activity”, in Bakhtin, M.M., *Estetica slovestnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 9–191.
- Caillois, P. (2007), *Igry i ludi, stat'i i esse po sociologii kultury* [Games and people. Articles and essays on the sociology of culture], OGI, Moscow, Russia.
- Curtius, E.R. (2013), *European literature and the Latin middle ages*, Princeton University Press, Princeton, USA, pp. 238–245.
- Gadamer, G. (1991), *About the festivity of the theater*, in Gadamer, G. *Aktual'nost' precrastnogo* [The Relevance of the Beautiful], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 155–165.
- Genette, J. (1998), *Figury* [Figures], in 2 vol., vol. 1, Izdatel'stvo im. Shabashnikov, Moscow, Russia, pp. 252–268.
- Ingarden, R. (1962), “On the different understanding of truthfulness (‘truth’) in works of art”, in Ingarden, R. *Issledovaniya po estetike* [Research in aesthetics], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, Russia, pp. 92–114.
- Lebedeva, V.A. (2010), “An image of the theater in artistic memoirs of A.I. Herzen”, *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 26, no. 3, pp. 42–46.
- Lejeune, P. (2015), *The autobiographical pact*, Le Seuil, Paris, France.
- Lotman, Yu.M. (1992), “Theater and theatricality in the culture practice of the early 19th century”, in Lotman, Yu.M. *Izbrannie stat'i v 3 tomah*, tom 1 [Selected works in 3 volumes, vol. 1], Alexander Publishing House, Tallinn, Russia, pp. 269–287.

- Nurkova, V.V. (2011), “Autobiographical memory from the standpoint of the cultural activity psychology. Results and prospects of research”, *Moscow University Bulletin, Psychology*, Series 14, no. 1, pp. 79–89.
- Ricoeur, P. (2004), *Pamat', istoriya, zabvenie* [Memory, history, oblivion], Izdatelskii dom gumanitarnoi literatury, Moscow, Russia. (Frantsuzskaya filosofiya XX veka)
- Rybalchenko, T.L. (2009), “The image of the theater in the Russian drama of the 1950–1980s”, in Rybalchenko, T.L., *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyi dialog* [Russian literature in the 20th century. Names, issues, cultural dialogue], Natsional'nyi issledovatel'skii Tomskii gosudarstvennyi universitet, Tomsk, Russia, pp. 181–227.

Информация об авторе

Айгуль Р. Гиматдинова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; petiteprince1558@gmail.com

Information about the author

Aigul R. Gimatdinova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; petiteprince1558@gmail.com