

УДК 821.111 Льюис + 792.026.8 + 7.035.93 + 391.8

Д. С. Туляков

## АНТИЧНЫЙ ТЕАТР И МАСКА В ДРАМЕ УИНДЕМА ЛЬЮИСА «ВРАГ ЗВЕЗД»\*

Рассматривается функционирование театральной образности в поэтике пьесы У. Льюиса «Враг звезд» (1914). Через обращение к теории и истории античного театра (по современным и известным Льюису научным источникам) раскрывается и интерпретируется античная специфика театральных образов пьесы. Определяется ключевая моделирующая роль масок главных героев в автореференциальной экспозиции «Врага звезд», отражающей проблематичность соотношения действительности и произведения искусства, равно как и вербального и визуального, в поэтике Льюиса — писателя и художника.

**Ключевые слова:** английская литература XX в.; Уиндем Льюис; «Враг звезд»; античный театр; маска; визуальность.

Творчество английского художника и писателя, одного из основателей английского авангардного движения вортицизм<sup>1</sup> Уиндема Льюиса (Wyndham Lewis, 1889—1957) в России малоизвестно: ни одно из его произведений не переведено на русский язык, а внимание к нему отечественных исследователей ограничивается несколькими небольшими статьями и единственной диссертацией. На Западе он, напротив, признается ключевой фигурой модернизма и рассматривается наравне с такими признанными художниками слова, как Т. С. Элиот, Джеймс Джойс или Вирджиния Вулф.

В центре нашего внимания — раннее произведение автора, пьеса «Враг звезд» (*Enemy of the Stars*), вышедшая в переломном 1914 г. в авангардном журнале-манифесте «Бласт», издававшемся под редакцией Льюиса. О значимости пьесы в творческом становлении писателя, а по некоторым оценкам — и в истории англо-американского модернизма в целом свидетельствует большое количество посвященных ей статей, глав монографий и диссертаций. Предметом исследования становились следующие аспекты пьесы: стилистические [см.: Beatty; Dasenbrock, p. 127—151], характерологические [см.: Ayers, p. 57—70; Hickman, p. 77—88], жанровые [см.: Edwards, p. 139—166] и перформативные [см.: Graver; Wu]. Столь важные составляющие поэтики «Врага звезд», как театральная образность и маска, насколько нам известно, до сих пор специально не исследовались.

Начало всего произведения в журнале обозначено отдельной страницей с расположенными по центру словами «Враг звезд» [Lewis, p. 51]. За ней следует страница, на которой к заголовку добавлено указание «Краткое содержание в Программе» [Ibid, p. 53]. Тогда как первая страница обозначает начало

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012а1.

<sup>1</sup> *Vorticism* — от англ. *vortex* — воронка, вихрь.

«Врага звезд» в целом, вторая страница имитирует обложку включенной в него театральной программы, существующей отдельно от самой пьесы. Об окончании программы и начале пьесы сигнализирует отдельная страница с расположенным по центру заголовком «Пьеса» [Ibid., p. 57]. Из этого следует, что в программу входит страница, озаглавленная «Реклама» [Ibid., p. 55], и цикл иллюстраций [подробнее см.: Туляков, 2012].

Согласно приведенному в начале журнала списку опечаток, страница с заголовком «Пьеса» должна находиться между 60-й и 61-й страницами. По авторскому замыслу в программу должны входить, таким образом, еще две страницы: повествовательный пролог, озаглавленный, как и пьеса, «Враг звезд» [Lewis, p. 59], и «Сценические указания» [Ibid., p. 60]. К ним примыкает следующая страница, завершающаяся ремаркой, свидетельствующей об окончании программной части: «Действие начинается» [Ibid, p. 61]. Состоящая в таком случае из четырех страниц словесная часть программы обладает собственной целостностью и не входит в пьесу, а дополняет ее. Загадочные перемещения начала пьесы свидетельствуют о проблематизации ее композиционных и жанровых границ.

Анализируемая часть «Врага звезд» может быть определена как экспозиция, поскольку в ней содержится «необходимая для читателя информация о мире, в котором будет разворачиваться действие, об участвующих в нем персонажах и обстоятельствах, непосредственно предшествующих главным событиям» [Ищук-Фадеева, с. 300]. Кроме того, что эта экспозиция имеет форму театральной программы к «поставленному на страницах журнала “Бласт” представлению» [Graver, p. 485], она изнутри пропитана образами, связанными с античным цирком и театром.

В рекламе дается следующая характеристика места действия: «Some bleak circus, uncovered, carefully-chosen» [Lewis, p. 55]<sup>2</sup>. В первую очередь слово «цирк» обозначает здесь место демонстрации зрелищ. В подтверждение этому действующие лица названы клоунами, атлетами и цирковыми зверями, а главный герой пьесы — гладиатор [см.: Ibid., p. 60–61].

По замечанию исследователя, «Льюис использует слово “цирк”... для обозначения многоуровневой декорации места действия» [Beatty, p. 43]. Выступающие на арене этого цирка клоуны — одновременно и гладиаторы, дерущие насмерть. Пьеса Льюиса становится предвосхищающей Беккета «не-пьесой, вербальным конструктом взаимоотрицающих аспектов» [Ibid., p. 74]. В качестве парной цирку и «отрицающей» его оппозиции выступает театр, поскольку слово «цирк» соотносится также и с античным амфитеатром — местом проведения драматических представлений. В финальной части экспозиции Льюис указывает, что по мере необходимости арена превращается в сцену, однако признаки театрального представления появляются и раньше.

К театру отсылает название главного героя протагонистом [Ibid., p. 59]. Этот термин берет начало в античном театре, где им обозначался «исполнитель

---

<sup>2</sup> «Пустынный цирк, открытый, тщательно подобранный». Здесь и далее перевод автора статьи.

главной роли, в переносном смысле — главный боец за идею» [Ирмшер, Йоне, с. 468], «первый актер» [Головня, с. 54]). Во «Враге звезд» Аргол действительно играет первую и главнейшую роль, причем, говоря об этом, автор использует почти те же выражения, что и автор одного из современных Льюису изданий о театре Древней Греции А. Е. Хэй (выделены разрядкой): «First he is alone. A human bull rushes into the circus. This super is no more important than lounging star overhead. He is not even a “star”» («Сначала он один. На арену врывается человек-бык. Этот статист не более важен, чем праздная звезда над головой. Он даже не “звезда” (представления. — Д. Т.)») [Lewis, p. 59]. В своей книге Хэй указывал, что протагонист в греческом театре играл большую роль, чем «звезды» сцены («much more important personage than even the “star” in a modern company»), а остальные участники представления практически не имели значения («were of no importance») [Haigh, p. 56].

С античным театром соотносится также название действующих лиц в сценических указаниях актерами. Так же как и место действия, они условны: это не соотносимые с внеэстетической реальностью люди, а клоуны, актеры, персонажи, элементы обстановки для которых — реквизит [см.: Lewis, p. 59].

О повышенной мере условности и автореференциальности текста свидетельствует и указание на то, что исполнители пьесы — «you and me» («вы и я») [Ibid., p. 55]. Смысл этой ремарки не только в том, чтобы главные действующие лица пьесы Аргол и Хэнп были увидены как аллегии автора и читателя или «художника и толпы». Указание также подразумевает, что настоящие актеры пьесой для чтения не предусмотрены; на их месте оказываются вступающие в диалогические отношения автор, создавший текст, и читатель, «разыгрывающий» пьесу на умозрительной сцене в своем сознании [подробнее см.: Туляков, 2010].

Льюис на глазах у читателя заполняет условную сцену действующими лицами и реквизитом. Учтена и зрительская аудитория, которая смотрит на представление сверху вниз в соответствии с законами построения античного амфитеатра [Lewis, p. 59]. Время действия этого архаичного представления — «the Thirtieth centuries» («тридцатые столетия») [Ibid.], а сами зрители — бездействующие потомки современного Льюису человечества, с самого начала представления входящие в транс [Ibid., p. 61]. На арене «Врага звезд» сталкиваются не только смерть и клоунада, театр и цирк, но и прошлое и будущее, из-за чего действие приобретает абстрактный, одновременно архаичный и футуристический характер.

Пренебрежительное и унижительное описание молчащей и жалкой публики [Ibid., p. 55], как и образ цирка («чистого» зрелища, далекого от сложного эстетического освоения действительности античным театром), снижает статус действия, которое могло бы быть поставлено на такой сцене. В то же время именно цирковая арена превращается в экспозиции «Врага звезд» в сцену — «тщательно подобранное» обособленное пространство, предназначенное для целенаправленного эстетического восприятия. В примитивной, отточенной зрелищности цирка, таким образом, заложен некий исходный, первобытный —

не интеллектуальный, а физический; не постигаемый умом, а зримый смысл. В экспозиции цирковое не дискредитирует театральное, а, напротив, выступает как необходимая для самого существования искусства и неотделимая от него генетическая оппозиция.

Как предполагают принципы античного театрального представления, действующие лица пьесы Льюиса являются масками: «Masks fitted with trumpets of antique theatre» [Ibid., p. 60]<sup>3</sup>. В уже упомянутой работе Хэй говорит о таких особенностях античной маски, как преувеличение черт, придающее ей выражение сверхчеловеческого достоинства или ужаса; резкость линий, позволяющая рассмотреть ее даже сидящим далеко зрителям; широкое отверстие на месте рта, позволяющее голосу звучать громко<sup>4</sup>; самодостаточность маски для передачи представления о характере и положении героя [Haigh, p. 214, 219—221]. Как будет показано ниже, во «Враге звезд» Льюис ориентируется на многие из перечисленных Хэем свойств маски античного театра.

Впервые слово «маска» появляется в описании протагониста Аргола в прологе «Враг звезд»: «One is in immense collapse of chronic philosophy. Yet he bulges all over, complex fruit, with simple fire of life. Great mask, venustic and veridic, type of feminine beauty called “man[n]ish”» [Lewis, p. 59]<sup>5</sup>.

То, что маска Аргола является маской античного театра, подтверждается следующим прочтением. Во-первых, она огромна, как и пристало быть античным театральным маскам, которые должны быть хорошо видны из всех точек амфитеатра. Во-вторых, в предложении не сказано «маска Аргола» — Аргол назван маской. Аргол — маска, поскольку маски в античном театре «достаточно, чтобы дать зрителям вполне точное представление» о герое [Haigh, p. 221]. Все, о чем в данном указании сказано, должно быть в маске визуализировано. Маска Аргола одновременно *venustic* (лат. *venustus* — изящный) и *veridic* (лат. *veritas* — истина), т. е. обладает качествами античной маски как произведения изящного искусства. Она, с одной стороны, является чем-то видимым, материальным, с другой — способна заставить зрителя «поверить» в себя, увидеть в себе смысл.

В-третьих, маска Аргола совмещает мужские и женские черты. Известно, что в Древней Греции маски могли использоваться одним актером для исполнения разных ролей и мужчинами, исполнявшими женские роли [Hastings, p. 36]. Сочетание мужского и женского в Арголе, его отсылающая к эстетизму «женоподобная апатия» [Hickman, p. 83] косвенно связаны, на наш взгляд, и с семантическим ореолом античной маски.

<sup>3</sup> «Маски с прикрепленными к ним рупорами античного театра».

<sup>4</sup> Мнение о том, что в античном театре к маскам были прикреплены рупоры, чтобы актеров было лучше слышно, встречается нечасто и в современной науке подтверждения не нашло: считается, что «греки решали проблему недостаточной слышимости голоса при помощи организации театрального пространства» [McCart, p. 249]. О рупорах Льюис мог прочитать, например, в посвященном греческой драме первом томе издания «Драма: ее история, литература и влияние на цивилизацию», где указывалось, что в греческой маске «было лишь одно отверстие для голоса, круглое или квадратное, с неким устройством, напоминающим рупор» [Bates, p. 37].

<sup>5</sup> «Герой переживает грандиозное крушение хронической философии. Тем не менее он до предела наполнен, сложный плод, простым огнем жизни. Огромная маска, изящная и достоверная, того типа женской красоты, который называется “мужеподобным”».

Другие предложения приведенного абзаца характеризуют не внешний вид Аргола-маски, а внутреннее состояние протагониста. Герой находится в глубоком противоречии между не оправдавшим себя и испытывающим кризис интеллектуальным, философским мировоззрением<sup>6</sup> и природной естественностью. Сложными плодами в ботанике называются плоды, образующиеся не из одного, а из двух пестиков. Таким образом, в этой метафоре заявлена не только естественность, но и интеллектуально-природная двойственность Аргола (см. оппозиции *philosophy – life, complex – simple*), заставившая его, как мы узнаем из пьесы, бросить городскую жизнь и учебу (в том числе философию), чтобы работать подмастерьем у своего дяди в степи. При этом в Арголе противоречия не просто сосуществуют – они предельно обострены. Образ сложного плода предстает, как и маска (ср. связанные с ней оппозиции *venustic – veridic; feminine – mannish*), внешней оболочкой, распираемой изнутри и еле сдерживающей сложное внутреннее содержание.

О втором главном герое пьесы, Хэнпе, говорится следующее: «Mask of discontent, anxious to explode, restrained by qualms of vanity, and professional coyness» [Lewis, p. 59]<sup>7</sup>.

Здесь, как и в случае с Арголом, не описывается внешний вид маски, а передается то, что за ней скрыто. Маска Хэнпа вот-вот разорвется под напором сдерживаемых ею несовместимых тщеславия и застенчивости подмастерья колесного мастера. Стремление маски разорваться, подобно распираемому сложному плоду – Арголу, подчеркивает напряжение между ее пластической формой, не видимой нами, и драматическим содержанием, предельным выражением которого она должна быть.

Структура маски всегда двухэлементна и «предполагает наличие двойного объекта изображения – без маски и с нею», а художественный эффект маски, «использующий наложение, построен на том, *что и как* маска скрывает» [Исаев, с. 14–15]. В образе маски, таким образом, изначально заключен потенциал противоречий, поскольку «между Я и маской существует неразрешимый конфликт» [Софронова, с. 349].

«Словесные маски» Аргола и Хэнпа соответствуют своим персонажам, а не диссонируют с ними. Тем не менее они выражают сущность героев, противоречащих самим себе, а не своим маскам. Маска, знаменовавшая в античном театре «выход человека на сцену, преодоление границы между жизнью и искусством» [Там же: 344], не подменяет лицо ложным образом, а, напротив, абстрагирует значимое, выделяет в личности наиболее существенные драматические качества. Совершенно справедливо утверждение, что «исконная маска не только деформирует, но и “закрепляет” воспроизводимые черты» [Исаев, с. 15]. Более того, именно «в связи с театральной маской формируется представление о роли и личности. На это указывает этимология этрусского *persu* («маска») из греческого, откуда и лат. *Persona*, и позднейшие названия

<sup>6</sup> О формах выражения кризисного сознания на рубеже веков см., в частности: [Бочкарева].

<sup>7</sup> «Маска недовольства, стремящаяся разорваться, сдерживаемая приступами тщеславия и профессиональной застенчивостью».

персональности, индивидуальности, личности» [Иванов, с. 34]. В «словесных масках» Аргола и Хэнпа такие существенные черты и качества, «сталкивающиеся» в личности, названы напрямую существительными и прилагательными с обобщенной, абстрактной семантикой (*philosophy, life, type of beauty, feminine, mannish; discontent, vanity, coyness*).

В самом принципе «словесной маски» (как и в идее словесного опосредования сценической ситуации в экспозиции пьесы) заложен парадокс репрезентации: маска, визуальный элемент театрального искусства, существует во «Враге звезд» как аллегорический словесный образ. Читатель знает, что перед ним маска, и посредством понятий и поэтических образов узнает, выражением чего она является, однако он ее не видит. Льюис, почти не касаясь внешних, видимых характеристик, лишь указывает на существование некоего визуального образа — выпуклой формы, соответствующей всей сложности заложенных в персонажах-масках противоречий, которая, как в античном театре, одновременно отражает и абстрагирует их.

Экспозиция заканчивается небольшой сценой, разыгрываемой в построенном Льюисом условном театральном пространстве. Эта сцена и является кратким содержанием, заявленным в начале программы. Если в «словесных масках» героев как в зародыше уже содержатся характеры, предопределяющие их поступки, то действие сцены-сिनOPSISа предвосхищает события основной части пьесы: «The red walls of the universe now shut them in, with this condemned protagonist. / They breathe in close atmosphere of terror and necessity till the execution is over, the red walls recede, the universe satisfied» [Lewis, p. 61]<sup>8</sup>.

Смерть Аргола от руки Хэнпа в конце пьесы может быть увидена как казнь проклятого протагониста на глазах у (при участии?) зрителей — читателей пьесы. Как и в экспозиционной ремарке, Вселенная в финале пьесы чувствует облегчение и благодарное умиротворение: «The night was suddenly absurdly peaceful, trying richly to please him with gracious movements of trees, and gay precessions of arctic clouds. / Relief of grateful universe» [Ibid., p. 84]<sup>9</sup>.

После завершения программы читатель переносится с заполненного аудиториями античного амфитеатра во двор колесного мастера. Только в этот момент мы погружаемся в события на сцене и перестаем видеть ее со стороны. Маски становятся лицами, актеры и персонажи — людьми, а сцена — колесным двором. Привычная для начальных страниц пьесы театральная и цирковая образность почти полностью скрывается, оставаясь в основном тексте пьесы лишь отдельными отголосками уже завершенной экспозиции. Садящемуся солнцу дается определение «Rouge mask in alluminum mirror» («Нарумяненная маска в алюминиевом зеркале») [Ibid.], гнущиеся деревья — «impassible acrobats» («неуязвимые акробаты») [Ibid., p. 62]), лицо дерущегося Аргола или Хэнпа —

<sup>8</sup> «Красные стены Вселенной затем запирают их [зрителей] с этим проклятым протагонистом. Они вдыхают давящую атмосферу ужаса и неизбежности до тех пор, пока исполнение приговора не завершается, красные стены отступают, Вселенная удовлетворена».

<sup>9</sup> «Ночь стала внезапно абсурдно умиротворенной, пытающейся щедро угодить ему [Хэнпу] грациозными движениями деревьев и веселыми процессиями арктических облаков. / Облегчение благодарной Вселенной».

«Mask stoic with energy» («Стойкая маска энергии») [Ibid., p. 75], а Бог и Судьба — «constant protagonists» («постоянные протагонисты») [Ibid., p. 65]. Цирк, сцена и античное представление, обозначенные в экспозиции, не исчезают, но отходят на второй план, становятся подтекстом пьесы.

В целом, экспозиция пьесы Уиндема Льюиса «Враг звезд» может быть охарактеризована как подготовка арены (сцены) к зрелищу (театральному представлению). Сведения о времени и пространстве готовящегося действия заключаются в характеристике места действия как вынесенного в далекое будущее пространства античного цирка (театра). Информация об участниках представления раскрывает статус действующих лиц — актеров и масок античного театра — и предвосхищает судьбу протагониста.

Образ античного зрелища (представления) позволяет понять, почему «Враг звезд», по словам Ричарда Олдингтона — «пьеса, или рассказ, или стихотворение, или что бы это ни было» [цит. по: Nickman, p. 75], является именно пьесой. Экспозиция нужна Льюису для того, чтобы сообщить, что происходящее в пьесе не является «эпизодом из жизни», а имеет место на сцене в абстрактном будущем, т. е. в автономном, сконструированном условно пространстве-времени. От драмы Льюис берет не организацию текста в виде строгой последовательности речевых действий персонажей, а принцип условности, игры (*Play*) по известным правилам. Везде в экспозиции доминирует идея «сделанности» представленного произведения. Поэтому для читателя происходящее в пьесе (на созданной в экспозиции сцене) одновременно и условно, так как разворачивается в специально созданных для представления условиях и реально, так как обладает видимой достоверностью и основывается на реальных, скрытых под маской и отраженных в маске жизненных противоречиях. Экспозиция пьесы, подобно маске в античном театре, очерчивает грань между сценой и действительностью, искусством и жизнью, которую читатель должен увидеть и которая сама по себе является предметом творческой рефлексии Льюиса.

---

*Бочкарева Н. С.* Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 2(8). С. 111–118. [Bochkareva N. S. Formy vyrazheniya krizisnogo soznaniya v literature i kul'ture rubezha vekov // Vestn. Perm. un-ta. Rossijskaya i zaru-bezhnaya filologiya. 2010. Vyp. 2(8). S. 111–118.]

*Головня В. В.* История античного театра. М., 1972. 397 с. [Golovnya V. V. Istoriya antichnogo teatra. M., 1972. 397 s.]

*Иванов Вяч. Вс.* Маска как элемент культуры // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 27–41. [Ivanov Vyach. Vs. Maska kak element kul'tury // Kul'tura skvoz' prizmu identichnosti. M., 2006. S. 27–41.]

*Ищук-Фадеева Н. И.* Экспозиция // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 300–301. [Ischuk-Fadeeva N. I. Ekspozitsiya // Poetika : slovar' aktual'nykh terminov i ponyatij / gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko. M., 2008. S. 300–301.]

*Иршмер Й., Йоне Р.* Словарь Античности. М., 1989. 704 с. [Irshmer J., Jone R. Slovar' Antichnosti. M., 1989. 704 s.]

*Исаев С. Г.* Литературно-художественные маски: теория и поэтика. СПб., 2012. 336 с. [Isaev S. G. Literaturno-khudozhestvennyye maski: teoriya i poetika. SPb., 2012. 336 s.]

*Туляков Д. С.* Поэтика визуальности в пьесе Уиндема Льюиса «Враг звезд» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4(10). С. 135–144. [Tulyakov D. S. Poetika vizual'nosti v p'ese Uindema L'yuisa «Vrag zvezd» // Vestn. Perm. un-ta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya. 2010. Vyp. 4(10). S. 135–144.]

*Туляков Д. С.* Абстракция и иллюстрация: «Враг звезд» Уиндема Льюиса // Мировая литература в контексте культуры. 2012. Вып. 1(7) С. 221–226. [Tulyakov D. S. Abstraktsiya i illyustratsiya: «Vrag zvezd» Uindema L'yuisa // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. 2012. Vyp. 1(7) S. 221–226.]

*Софронова Л. А.* Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 343–360. [Sofronova L. A. Maska kak priem zatrudnennoj identifikatsii // Kul'tura skvoz' prizmu identichnosti. M., 2006. S. 343–360.]

*Ayers D.* Wyndham Lewis and Western Man. Basingstoke, 1992. 251 p.

*Beatty M.* «Enemy of the Stars»: Vorticist Experimental Play // Theoria. 1976. Vol. 46. P. 41–60.

*Bates A.* Greek Drama. L. ; N. Y., 1903. 334 p.

*Dasenbrock R. W.* The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting. Baltimore ; L., 1985. 284 p.

*Edwards P.* Wyndham Lewis: Painter and Writer. New Haven ; L., 2000. 592 p.

*Graver D.* Vorticist Performance and Aesthetic Turbulence in «Enemy of the Stars» // PMLA. 1992. Vol. 107, № 3. P. 482–496.

*Haigh A. E.* The Attic Theatre. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens. Oxford, 1889. 376 p.

*Hastings Ch.* The Theatre. Its Development in France and England, and a History of its Greek and Latin Origins. L., 1902. 382 p.

*Hickman M.* The Geometry of Modernism The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats. Austin, 2009. 358 p.

*Lewis W.* Enemy of the Stars // BLAST: Review of the Great English Vortex. 1914. № 1. P. 50–86.

*McCart G.* Masks in Greek and Roman Theatre // The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre. N. Y., 2007. P. 247–267.

*Wu P. Y.* Visualising *Enemy of the Stars* as a Theatrical Narrative : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the University of Brighton for the degree of Doctor of Philosophy. Brighton, 2008. 288 p.

*Статья поступила в редакцию 19.04.2013 г.*