

или молодежью в целом. Дети и подростки, в свою очередь, стремятся к скорому взрослению, желают добиться статуса независимости, принимают решения, чтобы доказать что-либо себе или другим, не задумываясь о последствиях. «Сердце боксера» – пьеса отчасти идеалистическая: далеко не всегда младшим удается найти отклик на свои проблемы в сердцах старших, а старшие, в свою очередь, крайне редко придают желаниям и мечтам младших должное значение, забывая, что дети и подростки – это тоже люди со своими чувствами и переживаниями.

### Список литературы

*Auseller J.* Interview. Lutz Hübner / Jordi Auseller, Franziska Börner and Ramon Llimós // *Pausa*. – 2009. – № 31. – S. 51-56.

*Hübner L.* Das Herz eines Boxers. Text & Kommentar / Lutz Hübner. – Bamberg : Buchners Schulbibliothek der Moderne, 2009. – 76 S.

*Иванова Э.Ю.* Детство и юность как предмет изображения в прозе Г. Бтля : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Э.Ю. Иванова. – Самара : [б.и.], 2010. – 20 с.

*Фридендер Г.М.* Достоевский, немецкая и австрийская проза XX в. / Г.М. Фридендер // Достоевский в зарубежных литературах. – Ленинград, 1978. – С. 117-174.

## АНТИЧНАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСКА В ПЬЕСЕ У. ЛЬЮИСА «ВРАГ ЗВЕЗД»<sup>1</sup>

*Д.С. Туляков*

*Научный руководитель: Н.С. Бочкарева,  
доктор филологических наук, профессор (ПГНИУ)*

В данной статье рассматриваются место и функции образа античной театральной маски в пьесе малоизвестного в России английского художника и писателя Уиндема Льюиса (Wyndham Lewis, 1889-1957) «Враг звезд» (*Enemy of the Stars*, 1914).

Композиционно «Враг звезд» может быть разделен на две части: «Программу» (*Programme*) [Lewis 1914: 53-61] и «Пьесу» (*Play*) [Lewis 1914: 62-85]. Программа, состоящая из серии иллюстраций и нескольких страниц текста, содержит в себе «краткое содержание» (*Synopsis*) [Lewis 1914: 53] пьесы и относится к ней одновременно и как экспозиция, и как отдельная сценка, «пьеса в пьесе». Именно в программе место действия пьесы определяется как место действия античного представления – циркового и театрального.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

Так, в ней говорится, что место действия представляет собой «пустынный цирк, открытый, тщательно подобранный» (*some bleak circus, uncovered, carefully-chosen*) [Lewis 1914: 55]. 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 еще и «гладиатор» [Lewis 1914: 60-61].

В то же время слово «цирк» соотносится также и с античным амфитеатром – местом проведения драматических представлений. Незадолго до начала «Пьесы», в финальной части экспозиции, «Арена трансформируется в необходимую сцену» (*Arena is transformed into the necessary scene*) [Lewis 1914: 61], однако признаки театрального представления появляются и раньше.

К театру отсылает название действующих лиц «персонажами» (*characters*) и актерами (*actors*) [Lewis 1914: 60], а главного героя – «Протагонистом» (*Protagonist*) [Lewis 1914: 59]. Этот термин берет начало в античном театре, где им обозначался «исполнитель главной роли, в переносном смысле – главный боец за идею» [Ирмшер, Йоне 1989: 468], «первый актер» [Головня 1972: 54]. В современной и, возможно, известной Льюису книге А.Е. Хэя «Античный театр. Описание сцены и театра афинян и драматических представлений в Афинах» читаем: «Первый актер в греческой пьесе был гораздо более важным персонажем, чем “звезда” в современной театральной компании (*much more important personage than even the ‘star’ in a modern company*). Успех греческой пьесы зависел почти что полностью от протагониста (*protagonist*). В обыденной речи того времени про него говорилось, что он “играет пьесу”, как будто остальные исполнители не имели ни малейшего значения (*were of no importance*)» [Haigh 1889: 56].

Во «Враге звезд» Аргол действительно играет первую и главнейшую роль, причем, говоря об этом, Льюис использует почти что те же выражения, что и приведенный автор: «Поначалу он один. Человек-бык врывается в цирк. Этот статист не более важен, чем праздная звезда над головой. Он даже не “звезда” [представления. – Д.Т.]» (*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”* [выделено мной. – Д.Т.] [Lewis 1914: 59].

Однако самая явная отсылка к античному театру содержится в описании главных героев. В соответствии с принципами античного театрального представления, действующие лица – «актеры» и «персонажи» – являются масками: «Маски с прикрепленными к ним рупорами античного театра» (*Masks fitted with trumpets of Antique theatre*) [Lewis 1914: 60].

В уже упомянутой работе Хэй пишет о масках театра Древней Греции следующее: «Использовались маски, в которых каждая черта была преувеличена таким образом, чтобы придать выражению сверхчеловеческие достоинство и ужас (*super human dignity and terror*)»; «Трагическая маска, на которой широкими и резкими линиями изображались главные черты персонажа (*on which were depicted in bold and striking lines the main traits in the character*), была действительно гораздо более эффективной [чем отсутствие маски. – Д.Т.] и была видна даже самому дальнему зрителю»; «Выражение трагической маски было мрачным и зачастую свирепым (*gloomy and often fierce*); рот был открыт широко, чтобы голос актера был хорошо слышен»; «Как только персонаж выходил на сцену, одной только его маски было достаточно, чтобы дать зрителям достаточно точное представление о его характере и положении» [Haigh 1889: 214, 219-221].

Во «Враге звезд» Льюис ориентируется на многие из перечисленных Хэем свойств маски античного театра. Единственное очевидное несоответствие – упоминание жестяных рупоров, у Хэя отсутствующее. Мнение о том, что в античном театре к маскам были прикреплены специальные рупоры, чтобы актеров было лучше слышно, встречается, однако встречается не так часто и в современной науке подтверждения не нашло: считается, что «греки решали проблему недостаточной слышимости голоса при помощи организации театрального пространства» [McCart 2007: 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 (*with some contrivance resembling a speaking trumpet*)» [Bates 1903: 37].

Впервые слово «маска» появляется в описании протагониста Аргола в прологе «Враг звезд»: «Герой переживает громадный крах хронической философии. Тем не менее, его всего распирает, сложный плод, простым огнем жизни. Огромная маска, изящная и достоверная, типа женской красоты, называемого “мужеподобная”» (*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 “mannish”*) [Lewis 1914: 59].

То, что маска Аргола является маской античного театра, подтверждается следующим. Во-первых, она «огромна» (*great*), 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 достаточно точное представление» о герое. Все, о чем в данном указании *сказано*, должно быть в маске *визуализировано* [о взаимодействии вербального и визуального во «Враге звезд» см.: Туляков 2010]. Маска Аргола одновременно и «изящна» (*venustic*), и «достоверна» (*veridic*), то есть 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 «были особенно полезны мужчинам, которым приходилось исполнять женские роли» [Hastings 1902: 36]. Сочетание мужского и женского в Арголе (его маске), само по себе становившееся предметом исследования (см. [Hickman 2005]), связано, на наш взгляд, и с семантическим ореолом античной маски.

Знаменательно, что в приведенной характеристике маски почти полностью отсутствует описание ее внешнего вида (мы узнаем только то, что она огромна). Более того, сказанное о маске парадоксально, из-за чего определить, как в точности она выглядит, невозможно. Представление, например, о том, как в ней объединены мужеподобность и женская красота, неизбежно индивидуально. Другие предложения приведенного абзаца также характеризуют не внешний вид Аргола-маски, а внутреннее состояние протагониста. Герой находится в глубоком противоречии между испытывающей крушение «хронической философией» (интеллектом, не оправдавшим себя) и «простым огнем жизни» (стремлением к естественности, природе). Эти противоречия (*philosophy/life, complex/simple*) объединены в образе «сложного плода». Метафора плода подразумевает, что протагонист Аргол является естественным порождением, органичной частью природы. Сложными плодами в ботанике называются плоды, образующиеся не из одного, а из двух пестиков. Таким образом заявлена интеллектуально-природная двойственность Аргола, заставившая его, как мы узнаем из пьесы, бросить городскую жизнь и учебу (в том числе философию), чтобы работать подмастерьем у своего дяди в степи.

В Арголе противоречия не просто сосуществуют – они предельно обострены. Находящийся в «громадном крахе хронической философии» «сложный плод» «распирает» «простой огонь жизни» – в этой метафоре визуальный образ (плод) предстает, как и маска, внешней оболочкой, сдерживающей полное противоречий, сложное внутреннее содержание.

Противоречия (*venustic/veridic; feminine/mannish*) наполняют и образ

маски Аргола. Вероятно, полюс красоты и изящества в маске связан с женственностью, а полюс достоверности и правдивости – с «мужеподобностью». Эти противоположности заключены *под маской/в маске* так же, как в «сложном плоде» Аргола уживаются одновременно простой огонь жизни и переживание философского кризиса.

О втором главном герое пьесы, Хэнпе, говорится следующее: «Маска недовольства, стремящаяся разорваться, ограниченная приступами тщеславия и профессиональной застенчивостью» (*Mask of discontent, anxious to explode, restrained by qualms of vanity, and professional coyness*) [Lewis 1914: 59]. Здесь, как и в случае с Арголом, не описывается внешний вид маски, а передается то, что в ней выражено. Маска Хэнпа стремится разорваться под напором сдерживаемых ею противоречащих друг другу «тщеславия» и «профессиональной застенчивости» подмастерья колесного мастера (*vanity/professional coyness*). 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 «масковый художественный эффект, использующий наложение, построен на том, *что и как* маска скрывает» [Исаев 2012: 14-15]. В образе маске, таким образом, изначально заключен потенциал противоречий, поскольку «между Я и маской существует неразрешимый конфликт» [Софронова 2006: 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» [Софронова 2006: 44], 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 2012: 15]. Более того, именно «в связи с театральной маской формируется представление о роли и личности. На это указывает этимология этрусского *fersu* ‘маска’ из греческого, откуда и лат. *persona* и позднейшие названия персональности, индивидуальности, личности» [Иванов 2006: 34]. В «словесных масках» Аргола и Хэнпа такие существенные черты и качества, «сталкивающиеся» в личности, названы напрямую существительными и прилагательными с обобщенной 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, произведение визуального искусства, существует во «Враге звезд» как образ искусства словесного. 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, отражает и абстрагирует их.

Итак, образ античной театральной маски в пьесе обладает гаммой взаимосвязанных значений. В первую очередь он говорит об условности персонажей: читатель примеряет ту или иную маску, «разыгрывая» пьесу на заданной в экспозиции сцене в своем сознании. Помимо этого, маска указывает на внеположность действующих лиц (клоунов, атлетов, гладиаторов, актеров) обыденной действительности: они существуют в обособленном цирковом/сценическом пространстве-времени и не обладают собственным лицом. Словесный образ маски объединяет в себе комплекс ключевых для понимания действующего лица образов, качеств и характеристик – «изнанку» идеализированной пластической маски античного театра. Маска как знак действующего лица – ее обладателя – символизирует некое абсолютное произведение искусства, достоверно отражающее в совершенной форме сложное и противоречивое внутреннее содержание.

### Список литературы

- Головня В.В. История античного театра / В.В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
- Иванов В.В. Маска как элемент культуры / Вяч.Вс. Иванов // Культура сквозь призму идентичности. – М., 2006. – С. 27-41.
- Иршмер Й. Словарь античности / Й. Иршмер, Р. Йоне. – М. : Прогресс, 1989. – 704 с.
- Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика / С.Г. Исаев. – СПб. : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2012. – 352 с.
- Софронова Л.А. Маска как прием затрудненной идентификации / Л.А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М., 2006. – С. 27-41.
- Туляков Д.С. Поэтика визуальности в пьесе Уиндема Льюиса «Враг звезд» / Д.С. Туляков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 4 (10). – С. 135-144.
- Bates A. Greek Drama / Alfred Bates. – London ; New York : Smart and Stanley, 1903. – 334 pp.

*Beatty M. Enemy of the Stars: Vorticist Experimental Play / Michael Beatty // Theoria.* – 1976. – Vol. 46. – Pp. 41-60.

*Haigh A.E. The Attic Theatre. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens / A.E. Haigh.* – Oxford : Clarendon press, 1889. – 341 pp.

*Hastings C. The Theatre. Its Development in France and England, and a History of its Greek and Latin Origins / Charles Hastings.* – London : Duckworth and Co., 1902. – 368 pp.

*Hickman M. Enemy of the Stars and the “Effeminized” Vorticist / Miranda Hickman // The Geometry of Modernism. The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats.* – Austin, 2005. – Pp. 77-88.

*Lewis W. Enemy of the Stars / Wyndham Lewis // Blast: Review of the Great English Vortex.* – 1914. – № 1. – Pp. 51-85.

*McCart G. Masks in Greek and Roman Theatre / Gregory McCart // The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* – New York, 2007. – Pp. 247-267.

## ЖИВОПИСНАЯ РЕМИНИСЦЕНЦИЯ В РОМАНЕ АЙРИС МЁРДОК «ЕДИНОРОГ»<sup>1</sup>

*И.И. Тулякова*

*Научный руководитель: Н.С. Бочкарева,  
доктор филологических наук, профессор (ПГНИУ)*

Manchmal seid ihr voll Malerei.  
Einige scheinen in euch gegangen –,  
andere schicktet ihr vorbei.

Zu einer Jungfrau kam es Weiß herbei –  
Und war im Silber-Spiegel und in ihr.

*Rainer Maria Rilke «Die Sonette an Orpheus»*  
[Рильке 2012: 62, 64].

Начать разговор о седьмом романе Айрис Мёрдок (Iris Murdoch) «Единорог» (The Unicorn), опубликованном в 1963 г., представляется интересным с цитаты из интервью с английской писательницей, состоявшимся через двадцать лет после того, как роман увидел свет, в апреле 1984 г.: «Существуют визуальные образы, обладающие некой мистической, таинственной наполненностью. Так, образ единорога всегда был частью моей творческой мифологии. Вы, наверное, видели гобелены с единорогом в музее Метрополитен в Нью-Йорке, а также знаете о

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.