

УДК 82:7

ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОСТИ В ПЬЕСЕ УИНДЕМА ЛЬЮИСА «ВРАГ ЗВЕЗД»¹

Туляков Дмитрий Сергеевич

студент факультета современных иностранных языков и литератур

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. contactz@gmail.com

В статье анализируется пьеса британского писателя и художника Уиндема Льюиса «Враг звезд» в аспекте соотношения в ее поэтике вербального и визуального. Экспериментальная поэтика новаторской драмы рубежа веков трактуется как литературное осмысление конфликта между формой и содержанием, получившего радикальное воплощение в живописи начала XX в. Таким образом, пьеса оказывается вписанной в контекст художественных экспериментов мирового модернизма.

Ключевые слова: Уиндем Льюис; «Враг звезд»; визуальность; модернизм; рубеж веков.

Вышедшая в 1914 г. в составе журнала «Бласт» пьеса Уиндема Льюиса «Враг звезд» является программным произведением английского вортицизма – модернистского течения, объединившего художников, скульпторов и поэтов. Творчество ее автора остается в нашей стране малоизвестным и практически неизученным. Точно описывает эту ситуацию одна из немногих российских исследовательниц П.У.Льюиса С.С.Жуматова: «В России имя Льюиса известно лишь ограниченному кругу англистов, не существует специальных исследований, посвященных его творчеству, ни одна из льюисовских книг до сих пор не переведена на русский язык. И это при том, что в Великобритании и США Льюис считается ключевой фигурой высокого модернизма, и интерес к нему к концу XX в. неуклонно возрастал» [Жуматова 2005: 7].

В зарубежной науке вортицизму, творчеству Льюиса и конкретно «Врагу звезд» посвящено множество исследований, из которых наиболее полезными для анализа поэтики визуальности оказались работы Рида Дазенброка, Миранды Хикман, Тоби Форшея, Дэвида Грэвера и Скотта Кляйна². Цель нашего исследования – определить особенности взаимодействия поэтического и живописного, вербального и визуального в пьесе «Враг звезд». Актуальность такой постановки вопроса определяется совершенно особенной ролью визуального в поэтическом в литературе начала XX в., о чем применительно к английской и русской литературам соответственно одними из первых начали писать Дж.Фрэнк и Н.И.Харджиев³. Кроме того, прямой импульс к

исследованию дают известные слова Льюиса о пьесе как о попытке поддержать достижения новаторской живописи в сфере литературы («keeping pace with visual revolution»). Таким образом, визуальность во «Враге звезд» является маркированной автором одной из поэтических доминант произведения. Установить ее конкретное содержание – задача нашего исследования.

Соотношение вербального и визуального в пьесе «Враг звезд» может быть рассмотрено на нескольких уровнях. Во-первых, визуальный элемент представлен в произведении буквально: на страницах журнала пьесе были предпосланы выполненные Уиндемом Льюисом вортицистские беспредметные иллюстрации. Так как пьеса преподносилась автором как демонстрация на литературном материале революции в живописи, иллюстрации, приведенные в начале пьесы, предназначены не для пояснения или придания наглядности отдельным сценам или эпизодам, – скорее, они сами демонстрируют те достижения революции в изобразительности, на которые равняется пьеса. Причем связь их с самой пьесой не очевидна и не является, как в случае с обычными иллюстрациями, сама собой разумеющейся. В силу своей беспредметности они по определению не могут в привычном смысле иллюстрировать конкретный текст. Об этом же свидетельствуют и подписи, только одна из которых («Враг звезд») соотносит иллюстрацию с текстом, остальные же остаются загадкой, эпатирующей публику.

Связь между текстом и изображением достигается читателем (зрителем) самостоятельно

на высоком уровне абстракции как, скорее, типическая, а не конкретная аналогия. Так, критики творчества Льюиса по-разному толкуют соседство пьесы и иллюстраций в свете постулируемой самим автором их изоморфности. Наиболее распространенным объяснением фразы Льюиса о сходстве «Врага звезд» с современной живописью является выделение в них одного и того же приема фрагментации, в силу которого художественный мир пьесы предстает не связной и реалистичной, а до определенной степени беспорядочной картиной, состоящей из нагромождения резко очерченных раздельных элементов. Подобием геометрических, четко отграниченных линий и тел кубизма или вортицистской живописи Льюиса во «Враге звезд» предстают парцеллированные, рубленые (и зачастую непонятные, неизобразительные) предложения. Не отрицая этой аналогии, мы бы хотели показать, что за этим кажущимся формальным и сугубо поверхностным соответствием кроется более глубокая связь пьесы с понятой в широком смысле авангардной визуальной эстетикой новой живописи.

Решение сопроводить пьесу иллюстрациями само по себе весьма оригинально. Косвенно это говорит о том, что перед нами драматическое произведение, написанное как будто бы вовсе не для постановки, а для чтения (вероятнее всего, серьезного изучающего чтения про себя). Сам факт присутствия перед текстом иллюстраций говорит об особой природе пьесы. В драматическом произведении, предполагающем постановку, они заведомо излишни (если не иллюстрируют, например, элементы декораций), так как предполагают именно чтение и сопоставление с читаемым. Здесь же включение в состав пьесы визуального ряда можно оценить как авангардный жест, изменяющий правила восприятия предлагаемого произведения. Если сравнить иллюстрации Уиндема Льюиса к «Врагу звезд» с обыкновенными иллюстрациями, которыми может сопровождаться публикация драматического произведения (такими изображениями могут быть фотографии уже осуществленных постановок или зарисовки отдельных сцен – интерьеров, мизансцен), это смещение станет очевидным. Как правило, иллюстрации к пьесе, если они достаточно конвенциональны, демонстрируют в сжатом виде передачу литературного произведения средствами театрального искусства (включающего игру и пластику актеров, сцену, мизансцены и сопряженные условия); иллюстрации же Льюиса делают то же самое, но на материале изобразительного искусства, подразумевая, что только такая постановка, только такой канал межсемиотического перевода (в терминологии

Романа Якобсона) органичен для пьесы и предполагается ею.

Второй уровень рассмотрения соотношения вербального и визуального заключается в анализе непосредственно текстовой ткани произведения, характеристик ее стиля и образности. В поэтике пьесы «Враг звезд» влияние изобразительного искусства проявляется не только на уровне лексического состава и характерных изобразительных тропов (что, заметим, в данном случае имеет двойную значимость, поскольку перед нами декларативно драматическое, а не поэтическое произведение). Мы хотим показать, что в самой своей основе пьеса имеет абстрактную, мало наполненную пространственную структуру (сходную по содержательности в отношении к реальности с беспредметной и кубистской живописью), разворачиваемую автором посредством языка (опять же связанного с геометрическими формами и цветом, активно использующего соответствующие тропы) в содержательную и прочувствованную интерпретацию. Для пояснения и подкрепления этих основных положений обратимся непосредственно к самому тексту пьесы.

Сразу же разделим анализируемый текст на две принципиально различные части: реплики героев (Аргола и Хэпна) и текст, который не принадлежит никому из персонажей. Традиционно в драме эта вторая часть состоит преимущественно из относительно небольших по объему авторских ремарок и составляет меньшую часть текста произведения. Кроме того, несмотря на то что в ремарках содержатся важнейшие и необходимые указания о месте действия, персонажах и т.п., они составляют лишь побочный текст произведения, второстепенный в том числе в плане литературоведческого анализа. В случае с «Врагом звезд» текст, не являющийся речью персонажей, несет несравнимо большую нагрузку во всех смыслах. Во-первых, он занимает не меньше половины текста пьесы; во-вторых, и это главное, по своему содержанию «авторские ремарки»⁴ далеко выходят за границы простых вспомогательных указаний. Более того, «авторский» текст⁵ пьесы качественно отличен от вспомогательного текста в канонических драматических произведениях. Так, в него входят не только описания героев и места действия (к ним мы обратимся позже), но и повествовательные фрагменты, не относящиеся к описанию конкретных событий пьесы или относящиеся к ним в настолько малой степени, что эта привязка теряется, а сам повествовательный фрагмент приобретает собственную силу и значимость. Для пояснения обратимся к общей структуре авторского текста в пьесе.

Авторский текст можно тоже разделить на две части: текст, предшествующий действию, и текст, сопровождающий действие. Первая часть (вступительная) предшествует словам «THE ACTION OPENS» («ДЕЙСТВИЕ НАЧИНАЕТСЯ»), после которой, по крайней мере декларативно, начинается реальное представление пьесы. Вступительная часть, в свою очередь, разделена несколькими заголовками, что говорит о ее неоднородности. Так, драматическому действию предпосланы такие фрагменты, как «ADVERTISEMENT» («АФИША»), безымянный первый пролог, «STAGE ARRANGEMENTS» («СЦЕНА»), «ARGHOL» (второй пролог, названный по имени главного действующего лица). Отметим, что такая сложная организация вступления к пьесе нетипична для драмы как рода литературы и неизбежно выглядит избыточной. Задаваемая заголовком, вынесенным на отдельную страницу, художественная автономность произведения нарушается сначала иллюстрациями, затем афишей и двумя прологами, имеющими весьма загадочное отношение к «основному» тексту. Особые трудности для восприятия представляет авторская маркировка начала действия, так как до того, как читателю объявляется об этом начале, в тексте уже многое успевает произойти. Более того, как выяснится потом, происходящее в первом прологе практически никак, кроме как через действующее лицо, не связано с событиями самой пьесы.

Таким образом, авторский текст за пределами непосредственно действия драмы, дополненный иллюстрациями, создает своеобразную оболочку, размывающую художественную централизованность пьесы, ставя основную часть пьесы в ряд дополняющих и комментирующих ее вступительных текстов. Уже на макроуровне композиции структурных частей произведения прослеживается тенденция пьесы выходить за пределы собственного действия в смежные области, к чему в первую очередь относится привлечение абстрактного визуального ряда (иллюстраций) и сокращение дистанции между автором и читателем или пьесой и зрителем, о котором будет сказано далее.

Самой бросающейся в глаза особенностью авторского текста в пределах основной части пьесы является его количество: если он и уступает по объему диалогам действующих лиц, то незначительно или, по крайней мере, не в такой степени, чтобы можно было говорить о нем как о второстепенном по отношению к этим диалогам. Необычна также организация текста в части пьесы, отведенной действию. Так, основная часть разделена не на акты и сцены (хоть в сценических указаниях и говорится «THERE ARE TWO

SCENES»⁶ (p. 97)⁷), а на главы с собственными названиями («THE YARD», «THE SUPER», «THE NIGHT», «HANP»), одна («HANP») из которых разделена еще на семь пронумерованных маленьких главок. Разделение на главы свойственно сугубо повествовательным произведениям, поскольку является разделением процесса рассказывания, который, строго говоря, вообще отсутствует в драматических произведениях на организационном уровне. Оно не только не совпадает с выделением сцен в пьесе (и две сцены, о которых пишет Льюис, на самом деле соответствуют: первая – первым трем главам; вторая – главе «ХЭНП»), но и логически ему противоречит как избыточное и не относящееся к самому драматическому действию. В такое же противоречие вступает и само содержание глав. В качестве примера приведем по преимуществу повествовательную пятую главку главы «ХЭНП», открывающуюся развернутым описанием драки Аргола с Хэнпом, их внутреннего состояния и места происходящего, которое никак не укладывается в формат традиционного сценического указания и при сценическом воплощении теряет почти все свое, представимое только умозрительно, содержание.

Пьеса открывается «АФИШЕЙ» («ADVERTISEMENT»), включающей в себя такие заголовки, как «СЦЕНА» («SCENE»), «ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА» («CHARACTERS»), и «КОСТЮМЫ» («DRESS»). Привычный для драматического произведения характер этих заголовков только оттеняет экстравагантность самих указаний. В первую очередь это относится к их содержанию. Так, касательно сцены указывается: «SOME BLEAK CIRCUS, CAREFULLY-CHOSEN, VIVID NIGHT. IT IS PACKED WITH POSTERITY, SILENT AND EXPECTANT. POSTERITY IS SILENT, LIKE THE DEAD, AND EVEN MORE PATHETIC»⁸ (p. 95). Практическое содержание этого указания довольно скупо (сцена должна быть мрачным круглым помещением; действие происходит ночью; стоит тишина; в помещении находятся люди, почему-то названные «потомством»). Это сценическое указание является первым связным текстом (не заголовком) в пьесе, и в нем сразу же заявляют о себе стилевые особенности, которыми будет характеризоваться вся пьеса в целом. Одна из ведущих особенностей – предельная насыщенность средствами художественной выразительности. В первом же предложении на два объекта («круглое помещение» и «ночь») приходится три эпитета разной степени сложности и выразительности: эпитет «мрачное» в отношении к пространственному объекту наиболее конвенционален и определен, эпитет «яркая, живая» («vivid») в применении к ночи уже

гораздо менее нагляден, а центральный по отношению к ним эпитет «тщательно отобранный» в высшей степени непонятен. Во-первых, неясно, к чему он относится – к помещению или к ночи, во-вторых, к чему бы из этих двух объектов он ни относился, он почти полностью лишен наглядности и какой бы то ни было предметной определенности, что делает данное указание бессмысленным в сценическом отношении. В противном случае они были бы не указаниями, а поэтическими пассажами, характерными для поэзии или прозы⁹. Более того, в отношении друг к другу эпитеты образуют замысловатую антитезу, которую сценически, предметно очень сложно реализовать: мрачное круглое помещение («цирк») противопоставляется яркой и живой ночи, в то время как нормальному положению вещей соответствует как раз обратное. Антитеза работает в данном случае как сильный поэтический прием, вводящий двойственность и парадоксальность даже базовых установок пьесы, которые, казалось бы, должны касаться внешнего вида сцены, а на деле передают особенности поэтики литературного произведения, предназначенного для чтения.

Напомним, что сейчас мы анализируем самое начало пьесы и самую ее «техническую» часть, что вдвойне увеличивает значимость фрагмента для всей пьесы. Именно в начале задаются те свойства (сколь традиционными или, наоборот, авангардными бы они ни были) поэтики, ориентируясь на которые читатель воспринимает все произведение, а в нашем случае эта имплицитная установка усиливается еще и нормативным, законообразующим статусом сценического указания.

Описанное выше свойство поэтики, заключающееся в построении пьесы по законам поэтического текста, или, шире, просто текста, литературного материала, можно условно обозначить как текстоцентричность. Эта текстоцентричность (в противопоставление другому возможному полюсу драматического произведения, назовем его условно «сценоцентричностью») в дальнейшем только закрепляется. В приведенном нами фрагменте пьесы говорится, что сцена заполнена вызывающими жалость молчащими «потомками», причем слово «молчащие» повторяется дважды. Присутствие на сцене неизбежно абстрактных «потомков» трудно объяснить: само это слово рекурсивно обращено к любому читателю, независимо от времени чтения (будь то исходный 1914 или, как сейчас, 2010) укоренено в относительно далеком будущем и на сцене представимо только в качестве определенного символа (причем предельно сложно представить, какой может быть эта символика, ведь концепт будущего все

время изменяется). С другой стороны, обращение к потомкам, будущим поколениям (или хотя бы их упоминание) – вполне привычный в не связанной сценической конкретностью практике поэзии и прозы прием. Здесь происходит нарушение условий, предъявляемых произведению родом литературы, выход за пределы провозглашаемого сценой единства места и времени действия.

Фактически, вся «АФИША» представляет собой действительно в определенном смысле рекламный текст (ибо основная его функция – воздействие), мотивирующий читателя к как можно более личному, осмысленному и актуальному прочтению именно текста здесь и сейчас. Будущее несущественно, и бессмысленно обращаться к нему; ценность имеет только творческий акт восприятия произведения, когда читатель не ассоциируется с абстрактной фигурой молчаливого потомства, а наравне с автором «проигрывает» пьесу. Именно к такому смыслу подводит загадочное предложение, завершающее «АФИШУ»: «VERY WELL ACTED BY YOU AND ME» (р. 95).

Анализируя начинающую пьесу «АФИШУ», нельзя не остановиться еще на двух моментах. Во-первых, на ее относительной независимости от основного корпуса текста пьесы. Об этом говорит ее сюжетная и тематическая обособленность и акцентированная завершенность (афиша расположена на отдельной странице, в ней есть четко выделенное заглавие и финальная фраза, расположенная по центру так же, как иногда пишется слово «конец»). Здесь можно указать, что когда Льюис в 1932 г. переиздал пьесу с многочисленными изменениями в виде отдельной книги, в нее, кроме всего прочего, не вошла и эта афиша. Вторая особенность афиши, отличающая ее от пьесы в целом, заключается в ее визуальном оформлении, напоминающем ступенчатую геометрию очертаний манифеста из начала номера журнала. Афиша выполнена шрифтом различных размеров и с использованием единичного и двойного подчеркивания. Представляется, что главная функция добавления в афишу еще и чисто визуального измерения заключается в акцентировке ее рекламной, побудительной функции, свойственной афишам вообще. Кроме того, за счет шрифтового и геометрического единства с помещенным в номер манифестом подчеркивается значимость и программность афиши. В исследовательской литературе, посвященной «Врагу звезд», встречается мнение, согласно которому роль графического оформления афиши заключается в том, чтобы заставить читателя воспринимать пьесу как произведение изобразительного искусства: «Самобытное графическое

оформление афиши заставляет реципиента зрительно воспринимать ее в той же степени, что и прочитывать» [Graver 1992: 487]. Несомненно, любой факт графического оформления, избыточного по отношению к содержанию текста как такового, в какой-то степени дезавтоматизирует восприятие, однако приравнивать значение визуального и литературного содержания отрывка в данном случае, на наш взгляд, неправомерно, а тем более говорить об их «конкуренции» [ibid.]. С графической точки зрения оформление афиши весьма консервативно (она выполнена привлекающим внимание крупным рубленным шрифтом и лишена каких бы то ни было жанровых особенностей); в этом смысле ее визуальное содержание сводится к жанровому минимуму рекламного объявления, лишь в незначительной степени поддерживающему его собственно литературный, текстовый смысл.

Прежде мы определили анализируемый отрывок как текстоцентричный, ориентированный в первую очередь на прочтение и осмысливание и только потом уже с большими сложностями позволяющий хоть какое-то сценическое воплощение (так, сцена, в которой главными действующими лицами являются автор и читатель/зритель, возможна только в пространстве текста). Развивая эту мысль, скажем, что текстоцентричность драматического произведения (по сути, парадоксальное определение, указывающее на стремление пьесы не соответствовать своей драматической форме) является прямой аналогией явлений изобразительного искусства, зафиксированных в таких названиях, как «беспредметная» или просто «нерепрезентативная живопись» (тот же парадокс и та же «противоестественность»). Так же, как авангардная живопись избегает натуралистического сходства картины с предметной действительностью, предпочитая зачастую минималистический язык форм, линий и цвета, пьеса Льюиса в своем сценическом (репрезентативном) эквиваленте представляет собой скупое на детали и действующих лиц пространство действия. Подчеркнем, что мы говорим не об абстрактном или беспредметном характере декораций – они здесь как раз следуют реальности (по крайней мере, не противоречат ей: действие происходит во вполне достоверно очерченных дворе колесного мастера и в хижине), а о том, что эти декорации в том виде, в каком их можно визуальнo себе представить (или сценически воплотить), являются ничтожно малой частью всего сложного корпуса произведения. Видимое, доступное постановке и сценической репрезентации акцентированно не совпадает с тем значением и теми смыслами, которыми оно об-

растает в текстовой авторской передаче, интерпретации.

Этот важный вывод составляет стержень постулируемой нами аналогии между «Врагом звезд» и авангардной живописью. Сама по себе живопись, например прекрасно знакомого Льюису Кандинского, или же его собственная, не несет в себе смысла в качестве значения. Иными словами, ее нельзя прочитать путем сопоставления с окружающим миром, человеком или с авторитетным стандартом красоты, потому что она не апеллирует к красоте (или безобразности) мира, красивого самого по себе и поэтому красивого и в его живописной передаче. В связи с этим живопись начала XX в., богатая визуальными экспериментами, уводящими ее от изобразительности в привычном понимании этого слова, требует от зрителя громадной внутренней работы по ее осмыслению и интерпретации. Она просто не оставляет другого выбора, кроме как или попытаться понять абсолютно нереалистичную, скупую и часто чуждую поверхностной гармоничности внешнюю форму произведения, или просто отвергнуть картину в силу уже указанных ее свойств. Ловушка живописи, сохраняющей верность реалистичности передачи, состоит в том, что в ней всегда остается простор для оценки ее качества, художественного уровня как соответствия изображения изображаемому. Критерии похожести, искусности исполнения и точности передачи смешиваются с понятием о художественном достоинстве произведения. В результате создается иллюзия активного и творческого восприятия картины, в то время как в действительности речь может идти (хоть и совсем не обязательно) о скольжении по поверхности, получении удовольствия от всегда положительно оцениваемого сходства картины с ее вонне лежащим предметом изображения, от мастерства исполнения. «Революция изобразительности», о которой говорил и в которой Льюис участвовал и как художник, и как писатель, просто не оставляла места такому скольжению.

Ценность литературного эксперимента Льюиса заключается в том, что своей пьесой он практически развернул тот подтекст порождения (и зеркально – восприятия) творчества, который выше был представлен теоретически. Сказанное можно пояснить при помощи удобной метафоры об айсберге и его видимой верхушке. Если, например, беспредметная композиция Кандинского является лишь вершиной айсберга, то целым айсбергом будет весь корпус понимания и означивания картины (в разных срезам – начиная с «интертекстуального» отношения картины ко всей мировой живописи и размытых, лишь до определенной степени поддающихся упорядочи-

ванию ассоциаций, вызванных сочетанием линий, красок и форм, и заканчивая неизбежным переводом абстрактного языка этих форм на язык личного опыта). Пьеса Льюиса уникальна тем, что в ней смоделирована как верхушка, так и тело айсберга. Верхушкой является та ее часть, которая может быть преобразована в сценическое представление (фактические описания и реплики действующих лиц); телом – повествовательная среда, «авторский текст», комментирующий сценический материал и характеризующий его с разных сторон потенциально не поддающимися изображению на сцене средствами. Асимметрия видимого (доступного постановке) и действительного содержания в пьесе дублирует такую же асимметрию живописных полотен начала века и тем самым ставит вопрос о самой природе визуальности, её законах и границах. По сути дела, во «Враге звезд» Льюис в полном соответствии со своими заявлениями на практике иллюстрирует новый механизм восприятия (и порождения), которого добивалась авангардная живопись начала века.

Перейдем к рассмотрению тех фрагментов пьесы, в которых, на наш взгляд, наиболее проявилась своеобразная поэтика визуального. Говоря о визуальном компоненте пьесы, нельзя не остановиться на описании сцены, т.е. на наиболее традиционной части авторского текста. О сцене говорится следующее:

«RED OR STAINED COPPER PREDOMINANT COLOUR. OVERTURNED CASES AND OTHER IMPEDIMENTA HAVE BEEN COVERED, THROUGHOUT ARENA, WITH OLD SAIL-CANVAS.

<...> A GUST, SUCH AS MET IN THE CORRIDORS OF THE TUBE, MAKES THEIR [THE CHARACTERS'] CLOTHES SHIVER OR FLAP, AND BLARES UP THEIR VOICES. MASKS FITTED WITH TRUMPETS OF ANTIQUE THEATRE, WITH EFFECT OF TWO CHILDREN BLOWING ON EACH OTHER WITH TIN TRUMPETS.

AUDIENCE LOOKS DOWN INTO SCENE AS IF IT WERE A HUT ROLLED HALF ON ITS BACK, DOOR UPWARDS, CHARACTERS GIDDILY MOUNTING ITS OPENING»¹⁰ (p. 97).

Мы видим, что с визуальной точки зрения сцена представляет собой достаточно простое пространство, выдержанное в одном, довольно специфическом цвете. Можно отметить, что, как и ее цвета, сама сцена является довольно неестественным пространством для драматического действия: это место имеет в равной степени отдаленное отношение как к природному ландшафту, так и к помещению (такому, как, например, комната). Функционально это пространство

ничем не очерчено, в самом действии место действия не играет практически никакой роли, кроме как визуальной. Оно не ориентировано на правдоподобие, напротив, эти указания в крайней степени абстрактны, так как их фактическое содержание скупо и во многом загадочно. Основная тональность сцены, если рассуждать о ней в диктуемых ею абстрактных категориях, – враждебность (агрессивный медный цвет, неприятный, непонятно откуда взявшийся ветер) и противоречивость (перевернутая хижина и персонажи, которые ведут себя как актеры, а не персонажи). Это необычное сценическое решение (отказ от реализма в пользу нефункциональных элементов с совершенно размытым смыслом, таких как беспокойный цвет и дуящий ветер, которые вследствие этого воспринимаются в первую очередь не рассудочно, а визуально, «как картинка»), с одной стороны, еще раз подчеркивает особенности поэтики пьесы Льюиса как литературного, текстового произведения, а с другой – заставляет вспомнить о театре символизма.

Дополняет создаваемый эффект и замечание о масках на лицах главных актеров и их голосах, подобных звуку трубы. Это явления одного порядка – в том смысле, что они скрывают действительные голоса и лица так же, как парусиновое полотно скрывает разбросанное по сцене снаряжение (о котором мы, тем не менее, знаем от авторского голоса, но в конечном счете можем только догадываться, действительно ли оно существует). Более того, об этих масках не говорится ничего, кроме того, что это маски – мы не знаем, какое на них выражение, и остается предполагать, что никакого. Таким образом, сцена с находящимися на ней персонажами приобретает отвлеченные, безличные и абстрактные очертания, мало характерные для сценического искусства, в котором каждый видимый элемент в высшей степени значим, а каждое ружье должно выстрелить.

Отдельно стоит отметить и качества самого текста сценических указаний. Как и во всей пьесе, значительную часть указаний составляют назывные предложения, неоднозначные в силу своей синтаксической формы. Так, если первые предложения еще поддаются прочтению как развернутые названия, перечисляющие то, что должно находиться на сцене, то, когда речь заходит о внешнем виде хижины, из-за синтаксической неопределенности нельзя точно сказать, действительно ли персонажи «легкомысленно готовят сцену к открытию» или же это эффект повествования, взгляд автора, фиксирующий его отношение к происходящему, а не описывающий фактическое содержание происходящего. То же

самое относится и к похожести персонажей на дующих в трубы детей: неясно, является ли это их внешней характеристикой или же внутренней, интерпретированной для нас авторским голосом.

Произведение Льюиса в силу изощренности формы может быть названо пьесой только с большими натяжками. Один из критериев такого отнесения, который все-таки действительно прослеживается в произведении, – это его четко выраженный конфликт. В пьесе этот конфликт представлен противостоянием двух главных героев, которое символизирует противостояние созидательной внутренней свободы, требующей постоянной самодисциплины и общественной, «буржуазной» (р. 96) и животного начала в человеке. В этом смысловом срезе главный эффект, достигаемый противоречащим самому себе описанием сцены, это передача дисгармонии и собственной внутренней противоречивости мира, в котором будут разворачиваться события пьесы. В таком мире по-вортицистски сочетаются статика (неизменные маски) и динамика (дующий ветер), видимая простота обстановки и содержание, скрытое в ней. Формально-содержательное единство пьесы, таким образом, реализуется через проведение на разных уровнях произведения (на идейном, сюжетном и стилистическом) конфликта между полярными величинами.

Атмосфера дисгармонии и враждебности мира, о которой уже упоминалось, поддерживается и во время действия пьесы. Интересно описание наступления ночи, тоже выдержанное в абстрактном визуальном ключе:

«The night plunged gleaming nervous arms into down the wood, to wrench it up by the roots. Restless and rhythmical, beyond the staring red rimmed doorway, giddy and expanding in drunken walls, its heavy drastic lights shifted»¹¹ (р.103).

Все сказанное выше о сценических указаниях относится к этому фрагменту даже в большей степени. Внешняя, сценически воплотимая сторона события наступления ночи ни в малейшей степени не охватывает того содержания напряженной враждебности, которое она получает благодаря авторскому голосу. В этом фрагменте противоположность формы и содержания получает свое предельное воплощение, как в поэтических характеристиках драматического описания, так и тематически – в образе обостренного вмешательства внешней, могущественной силы в пространство героя. В другом месте противоречие между внутренним, собственным миром героя и внешней средой получает еще более яркую характеристику: «The canal ran in one direction, his blood, weakly, in the opposite»¹² (р. 99).

Не менее характерным, чем сценические указания, носителем поэтики визуального является

следующее развернутое описание главного героя, Аргола:

«INVESTMENT OF RED UNIVERSE.
EACH FORCE ATTEMPTS TO SHAKE HIM.
CENTRAL AS STONE, POISED MAGNET OF
SUBTLE, VAST, SELFISH THINGS.
HE LIES LIKE HUMAN STRATA OF INFERNAL BIOLOGIES. WALKS LIKE WARY SHIFTING OF BODIES IN DISTANT EQUIPOISE. LIKE A GOD BUILT BY AN ARCHITECTURAL STREAM, FECUNDED BY MAD BLASTS OF SUNLIGHT»¹³ (р. 97).

По этому описанию никак нельзя предположить, что оно принадлежит драматическому произведению, поскольку мысленно представить (а тем более воплотить на сцене) его совсем не просто. В нем наиболее отчетливо проявляются все черты абстрактной визуальности, о которых уже говорилось выше. Во-первых, это касается стилистических характеристик языка (отрывочные назывные предложения, многозначные или даже просто непонятные), которые в определенной степени дублируют качества изобразительного языка «новой живописи» (такие, как резкость, отрывочность, непонятность, неоднозначность). Во-вторых, несмотря на то что этот фрагмент якобы призван давать описание персонажу (он находится под заголовком «АРГОЛ»), конкретного внешнего (то есть, сценического) описания в нем нет. Аналогичное верно и для значительной части беспредметной живописи и живописи модернизма вообще, когда в ней отсутствует или предельно снижен изобразительный элемент. И, тем не менее, точно так же, как беспредметная живопись может нести в себе глубокое духовное содержание (вспомним название известной книги Кандинского того времени «О духовном в искусстве»), это с внешней стороны бессодержательное описание несет в себе смысловую глубину, раскрываемую авторским голосом. Как и в уже проанализированных отрывках, здесь об этом можно судить по большому количеству сравнений: предмету (в данном случае – герою Арголу) не дается прямого описания через перечисление подробностей и деталей его внешности, – вместо этого осуществляется окольное раскрытие его сути при помощи совершенно ненаглядных сравнений, тем не менее говорящих о нем очень многое. Значимо, что Аргол в этом описании представлен как классический вихрь из теоретических заявлений Льюиса, помещенных в том же номере журнала «Бласт», что и пьеса. Он является неподвижным центром, как магнит закручивающим вокруг себя весь (как «subtle», так и «vast» things) мир.

Отметим здесь также, что сама конструкция вихря – динамической воронки с неподвиж-

ным центром наивысшего напряжения – может быть прочитана как символ любого беспредметного искусства. Центром будет являться статичный артефакт, видимое воплощение произведения, которое закручивает вокруг себя и на себе, задействует уже самые различные явления мира в нашем видении, интерпретации этого произведения. В случае с анализируемым фрагментом такое метафорическое истолкование заостряет на себе внимание благодаря языку физики (тело, равновесие) и привлечению архитектуры, что в свою очередь наводит на мысль о строго геометрической живописи самого Льюиса, знакомой читателю по иллюстрациям в начале пьесы. Таким образом, Аргол, центр своеобразного вихря, подобен геометрической форме, окруженной волнующейся вселенной (опять агрессивный красный свет, образ «безумных вспышек солнца»), только ею и приведенный в состояние равновесия.

Это равновесие достигается самодисциплиной Аргола, которая довольно подробно описана им в его философских рассуждениях. Интересен оборот, который Аргол использует, когда отвечает Хэнпу, почему он терпит побои от дяди и ничего не делает, хотя, в сущности, это признак слабости:

«I must live, like a tree, where I grow. An inch to left or right would be too much. <...>

A visionary tree, not migratory. Visions from within»¹⁴ (p. 104).

В этом утверждении заключен парадокс в определении: жизнь как таковая свободна от ограничений, тем более измеряемых с точностью до дюймов, и тем не менее Аргол сравнивает свое существование с символом естественности протекания жизни – растущим деревом, которое, однако, налагает на себя (мы это знаем по тому, что Аргол говорит именно о себе) строжайшие ограничения. Это противоречащее себе описание сравнимо с описанием Аргола как вихря, в котором замкнутая статика, равновесие контрастируют с внешней динамикой и свободой.

Не менее важно и определение Арголом себя как дерева видений, проистекающих изнутри. С точки зрения философии Аргола, оно просто акцентирует важность для него внутренней, личной свободы, связанной, судя по всему, с возможностью творчества. Однако интересно и то, что Аргол здесь напрямую указывает тот закон порождения (а с нашей стороны – восприятия) искусства, который характеризует в равной степени беспредметную живопись и пьесу Льюиса: «Visions from within» («Видения изнутри себя»). В самом деле, полный или частичный отказ живописи от поверхностного изображения действительности связан с перенесением значимости с

внешней стороны картины (изображаемой действительности) на внутреннюю (изображение, которое может иметь с этой действительностью очень мало общего), которая становится самостоятельной производящей основой. Здесь можно обратиться к словам Кандинского, теоретика и практика беспредметной живописи, которые были прекрасно известны Льюису и его кругу и, судя как по живописи, так и по литературному творчеству вортицистов, были ему близки: «Так возникли в известной мере наши симпатии, наше понимание, наша внутренняя родственность с примитивами. Так же, как и мы, эти «чистые» художники хотели только внутренне-необходимого, откуда уже само собой устранялось внешне-случайное» [Кандинский 2008: 105]. Интересно, что при описании состояния Аргола после побоев дяди автор приводит следующее утверждение: «All merely exterior attack»¹⁵ (p. 103). Этими словами также противопоставляется внутренняя сущность и внутренняя дисциплина Аргола второстепенным притязаниям внешнего мира и обстоятельств.

Примеры, иллюстрирующие конфликтный характер пьесы – как на уровне сюжетного противостояния между Хэнпом и Арголом, так и в рассматриваемом нами аспекте соотношения визуального, представимого и вербального, содержательного, – могут с легкостью быть умножены: вся пьеса пронизана противоречиями и конфликтом между этими сторонами. Тем не менее, проведенный анализ позволяет сделать некоторые общие выводы.

«Враг звезд» позиционировался Льюисом как программное произведение вортицизма, демонстрирующее возможности литературного материала поучаствовать в революции, происходившей в визуальных искусствах. Выбранная Льюисом для этого литературная форма – форма пьесы – как никакая другая подходит для этой задачи. Именно в драме форма с наибольшей наглядностью проступает как феномен, отстоящий от мыслимого содержания. Иными словами, внешнее (сценическое, видимое) представляется как в корне отличное от внутреннего (вербально реализованного в тексте). Изначальное расстояние, рожденное ощущением дисгармонии, несоответствия внешнего и внутреннего (что также является сюжетной доминантой и содержанием философских размышлений Аргола в пьесе¹⁶), поверхностного и глубинного анализируется и заполняется Льюисом, одновременно иллюстрируя такое же несовпадение, несоответствие в нерепрезентативной живописи, часто отражающееся в обостренном чувстве дисгармонии запечатленного на картине. Конфликт внутренней, творческой свободы Аргола и поверхностных, обыден-

ных требований человека и общества композиционно дублируется как зазор между внешним и внутренним (истинным) противоречивым содержанием самой пьесы, подобной в этом смысле живописному вихреву или беспредметному полотну.

¹ Исследование выполняется при поддержке Министерства образования и науки РФ, ЕЗН № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков».

² См. [Dasenbrock 1984][Graver 1992], [Hickman 2005], [Forshay 1992], [Klein 1991].

³ См. [Фрэнк 1987], [Харджиев 1997: 18-98].

⁴ Которые в нашем случае могут быть названы такими только в формальном отношении, поскольку речь «автора» зачастую состоит из отрывочных и лаконичных предложений.

⁵ Мы употребляем здесь слово «авторский» по сложившейся традиции отнесения в таковому тексту всего, что не является речью героев в драматическом произведении. Очевидно, что в случае с анализируемой пьесой говорить об этом явно художественно окрашенном повествовании как о форме непосредственного авторского присутствия нельзя. Авторский текст, в свою очередь, принадлежит здесь к одной из форм авторского присутствия. Эта фигура, с одной стороны, является всезнающим повествователем (так как не принимает участия в описываемых событиях) и, с другой стороны, тяготеет к образу рассказчика, обладающего собственными выраженными речевыми и когнитивными характеристиками. Проблема авторского присутствия в пьесе, поставленная здесь в своем самом общем, классификационном аспекте, безусловно, требует специального исследования.

⁶ «В ПЬЕСЕ ДВЕ СЦЕНЫ».

⁷ Здесь и далее пьеса Льюиса цитируется по изданию: Lewis, Wyndham. *Collected Poems and Plays*. N.Y.: Persea Books, 1981. 230 pp.

⁸ «МРАЧНОЕ КРУГЛОЕ ПОМЕЩЕНИЕ, ТЩАТЕЛЬНО ПОДОБРАННОЕ, ЖИВАЯ НОЧЬ. ОНО ЗАПОЛНЕНО ПОТОМСТВОМ, МОЛЧАЛИВЫМ И ОЖИДАЮЩИМ. ПОТОМСТВО МОЛЧИТ, КАК МЕРТВЕЦЫ, И ВЫГЛЯДИТ ЕЩЕ БОЛЕЕ ЖАЛКИМ».

⁹ В этом отношении интересно замечание Ричарда Олдингтона, который говорил о «Враге звезд» как о «пьесе ли, рассказе ли, стихотворении ли» – [цит. по Hickman 2005: 75].

¹⁰ «ПРЕОБЛАДАЮЩИЙ ЦВЕТ: КРАСНЫЙ ИЛИ ГРЯЗНО-МЕДНЫЙ. ПЕРЕВЕРНУТЫЕ КОРОБКИ И ДРУГОЕ СНАРЯЖЕНИЕ ЛЕЖИТ НА АРЕНЕ, ПОКРЫТОЕ СТАРЫМ ПАРУСИНЫМ ПОЛОТНОМ. <...> ВЕТЕР, ПОДОБНЫЙ ПОРЫВАМ ВОЗДУХА В КОРРИДОРАХ МЕТРО, ЗАСТАВЛЯЕТ ИХ ОДЕЖДУ ДРОЖАТЬ И КОЛЫХАТЬСЯ И УСИЛИВЕТ ИХ ГОЛОСА. МАСКИ С ПРИКРЕПЛЕННЫМИ К НИМ ТРУБАМИ, КАК В АНТИЧНОМ ТЕАТРЕ, СОЗДАЮТ ОБРАЗ ДВУХ ДЕТЕЙ, ДУЮЩИХ ДРУГ НА ДРУГА ЧЕРЕЗ МЕДНЫЕ ТРУБЫ. ЗРИТЕЛИ СМОТРЯТ НА СЦЕНУ СВЕРХУ ВНИЗ, ТАК, КАК БУДТО БЫ ЭТО ХИЖИНА, ЛЕЖАЩАЯ

НАПОЛОВИНУ НА ЗАДНЕЙ СТЕНЕ, ДВЕРЬЮ КВЕРХУ, А ПЕРСОНАЖИ ЛЕГКОМЫСЛЕННО ГОТОВИЛИСЬ БЫ К ЕЕ ОТКРЫТИЮ».

¹¹ «Ночь опустила мерцающие нервные руки в лес, чтобы вырвать его с корнем. В беспокойном ритме, за широко раскрытыми дверями, окаймленными красным, в пьяном головокружении, проникающем на стены, двигались ее яркие тяжелые огни».

¹² «Канал бежал в одном направлении, его кровь, болезненно, в противоположном».

¹³ «ОБЛАЧЕНИЕ КРАСНОЙ ВСЕЛЕННОЙ. ВСЕ СИЛЫ ПЫТАЮТСЯ ЕГО СОКРУШИТЬ. ПОДОБНЫЙ КАМНЮ, НАХОДЯЩИЙСЯ В ЦЕНТРЕ УСТОЙЧИВЫЙ МАГНИТ ЕДВА РАЗЛИЧИМЫХ, ГРОМАДНЫХ, САМОВИТЫХ ВЕЩЕЙ. ОН ЛЕЖИТ, ПОДОБНО ЧЕЛОВЕЧЕСКОМУ ПЛАСТУ ИНФЕРНАЛЬНОЙ БИОЛОГИИ. ХОДИТ ПОДОБНО ПЕРЕМЕЩЕНИЮ ТЕЛ В ДАЛЕКОМ РАВНОВЕСИИ. [ОН] ПОДОБЕН БОЖЕСТВУ, ВОЗДВИГНУТОМУ АРХИТЕКТУРНЫМ ПОТОКОМ, ОПЛОДОТВОРЕННЫМ БЕЗУМНЫМИ ВСПЫШКАМИ СОЛНЦА».

¹⁴ «Я должен жить, как дерево, там, где я расту. Дюйм влево или вправо будет уже слишком.

<...> Дерево видений, а не кочующее дерево. Видений изнутри себя».

¹⁵ «Всего лишь внешнее нападение».

¹⁶ Интерпретации философского содержания пьесы см. в [Graver 1992], [Hickman 2005], [Forshay 1992], [Klein 1991], [Nickels 2006].

Список литературы

Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2008.

Жуматова С.С. Концепция личности в творчестве П.У.Льюиса: От художника к человеку: дис.... канд. филол. наук. М., 2005.

Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: Изд. Моск. унта, 1987.

Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: в 2 т. М.: RA, 1997. Т. 1.

Dasenbrock, R.W. Vorticism among the Isms // Blast 31 ed. Seamus Cooney; Black Sparrow Press. 1984. P. 40–46. URL: http://www.bookrags.com/criticism/vorticism_5/

Forshay, T.A. Wyndham Lewis and the Avant-Garde. The Politics of the Intellect. Victoria, 1992.

Graver, D. Vorticist Performance and Aesthetic Turbulence in Enemy of the Stars II PMLA 1992. Vol. 107, No. 3, May. P. 482-496.

Hickman, M.B. The Geometry of Modernism. The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats. Austin, 2005.

Klein, S. The Experiment of Vorticist Drama: Wyndham Lewis and Enemy of the Stars // Twentieth Century Literature, 1991. Vol. 37, No. 2, Summer. P. 225-239.

Lewis L. Enemy of the Stars // Blast: Review of the Great English Vortex / ed. by Wyndham Lewis. №1, 20.06.1914. P.51-85.

Nickels, J. Anti-Egoism and Collective Life: Allegories of Agency in Wyndham Lewis's Enemy of the Stars // Criticism, 2006. Vol. 48, No. 3. P. 347-373.

VISUAL POETICS IN WYNDHAM LEWIS'S "ENEMY OF THE STARS"

Dmitriy S. Tulyakov

**Student of Contemporary Languages and Literatures Faculty
Perm State University**

The article analyses the play "Enemy of the Stars" by the British writer and painter Wyndham Lewis in the aspect of relations between the verbal and the visual in its poetics. Experimental poetics of the play written on the border of the centuries is interpreted as a literary implementation of the conflict between form and content which was represented in a radical fashion in the visual arts of the beginning of the XX century. Thus, the play is included into the context of artistic experiments of world modernism.

Key words: Wyndham Lewis; "Enemy of the Stars"; visual poetics; modernism; border of the centuries.