

Превращение искусства в инструмент литературной коммуникации

Никита Исагулов

Аннотация

В статье исследуется единство театрального и музыкального искусств как дополнительных средств коммуникации, используемых литературным медиумом. Литературная практика интеграции музыки и драмы в роман рассматривается через призму процессов интермедиальности, применяемых писателями-модернистами, в частности Э. М. Форстером в его романе *Куда боятся ступить ангелы* (1905). Выявляется, что включение драматически-музыкального медиума и театрального конфликта в литературное произведение усиливает и углубляет изображённый писателем межкультурный конфликт, а также связывает вспомогательные художественные слои посредством интермедиального принципа фрагментации. Несмотря на то, что рассматриваемые вопросы относятся к началу XX века, принципы, применяемые Форстером, остаются неизменными, и подобные литературные практики встречаются как в современной литературе, так и в новых медиа-формах, включая цифровые медиа, поп-арт и массовое искусство. В статье делается вывод о том, что интеграция других видов искусства в литературные формы способствует многослойному изображению, расширению контекста художественного произведения, а также помогает формированию полифоничных видов искусства и форм художественного выражения.

Ключевые слова: интермедиальность, искусство, синтез, полифония, театр, медиум

Введение

Литература давно рассматривается как универсальный медиум, способный интегрировать другие медиумы или имитировать их с помощью вербальных средств в различных целях. Этот процесс переработки, переписывания, адаптации и интеграции невербальных медиа в литературные произведения лежит в основе теории интермедиальности, активно развивающейся с начала 1980-х годов, хотя сами рассматриваемые явления всегда существовали в истории искусства и обсуждались под разными терминами и с различных точек зрения художниками эпохи Ренессанса, немецкими романтиками и деятелями искусства XX века.

Основываясь на романтических традициях и стремительном развитии искусства на рубеже веков, британский литературный модернизм продолжает поиск синкретических, полифоничных художественных форм и баланса между различными дилеммами. Его можно рассматривать как художественную эпоху, находящуюся между «определенным культом искусства» (Кларк, 1999, с. 22) и «аллергической реакцией на искусство»

(Адорно, 1984, с. 53), тесно связанную с материализмом (Кларк, 1999, с. 139) и отрицающую традиции (Адорно, 1984, с. 31), представляющую собой игривую культурную реакцию через перекомбинацию традиционных форм и, по выражению Бодрийяра, «результат совокупных технологических и культурных процессов» (Гейн, 1991, с. 93) на рубеже веков и в период последующих потрясений.

Традиционно британские модернистские литературные тексты рассматриваются через призму кинематографа и принципа монтажа как противопоставления двух или более образов (Троттер, 2007, с. 2), что делает интермедиальным не только содержание литературных артефактов, но и их восприятие читателями и исследователями. «Выявление» этих и других медиальных элементов способствует переоценке творчества писателей и помогает обнаружить дополнительные слои литературных произведений. Однако, как отметил Дональд Клайв Стюарт в 1913 году, театр как самостоятельная и полноценная форма искусства зачастую лишается права на независимость и считается «достойным» лишь в том случае, если он обладает «истинной литературной ценностью» (Стюарт, 1913, с. 108), что делает исследование интеграции театрального медиума в модернистские произведения особенно интересным, поскольку роль театра как искусства ещё не была чётко определена и всеобще принята, несмотря на его коммерческий успех в первой трети XX века.

Таким образом, в рамках данного исследования медиум рассматривается как инструмент коммуникации (Эллестрём, 2014, с. 2), включающий материальную модальность (то есть «интерфейс» медиума), сенсорные аспекты восприятия медиа, пространственно-временную модальность и семиотическую модальность (Эллестрём, 2010, с. 17–21), в то время как интермедиальность означает «(изучение) специфических отношений между разнородными медиа-продуктами и общих связей между различными типами медиа» (Эллестрём, 2017), а артефакт — это любое произведение искусства.

Слияние драмы, музыки и литературы

Куда боятся ступить ангелы (1905) — первый роман Э. М. Форстера. Он фокусируется на большой английской семье, которая противостоит итальянской культуре и итальянцам из-за глубоких социальных различий. Роман наполнен сарказмом и представляет собой ранний этап британского литературного модернизма, однако его интермедиальные характеристики выражены весьма ярко, поскольку Форстер использует два невербальных медиума — изобразительное и театральное искусство — для создания сильных оппозиций между ключевыми персонажами, двумя странами и менталитетами. В то время как завуалированные и явные энфрасисы используются писателем для формирования образов ключевых персонажей и передачи скрытых сообщений посредством произведений раннего итальянского Ренессанса — живописи и фресок (Исагулов, 2019), — выступающих в роли вспомогательного средства коммуникации, интеграция театра служит иным целям.

Так, синтез музыки, литературы и драмы становится ключевым элементом романа, служащим художественным носителем основных идей Форстера. Несмотря на то, что в

ряде случаев граница между театральным и литературным медиумами размыта (Хинчлифф, 1979, с. 2), и, следуя поэтике Аристотеля, театр зачастую рассматривается как ветвь литературы (Кирби, 1974, с. 103), Форстер стремится провести чёткую границу, так как театр в романе представляет собой иной мир и используется исключительно как художественный инструмент для построения модернистских бинарностей. Так, в сцене, которая становится антиклимаксом романа, ключевые персонажи посещают провинциальную постановку оперы *Лючия ди Ламмермур* Гаэтано Доницетти, основанной на романе Вальтера Скотта *Ламмермурская невеста* (1819), сюжет которой предопределяет судьбы главных героев. В то же время введение к роману Скотта содержит диалог между писателем-рассказчиком и вымышленным художником о смысле искусства, что перекликается с ключевыми идеями Форстера, выраженными в романе и его творчестве в целом. Так, художник просит писателя избегать затянутости и скуки:

«[Ничто] не может быть более утомительным, чем длинное повествование, написанное по законам драмы, так что, когда вы подходите к такому стилю, позволяя себе затяжные сцены простого диалога, ход вашего рассказа становится холодным и скованным, и вы теряете способность удерживать внимание и возбуждать воображение, что в других случаях вам удавалось довольно хорошо.» (Скотт, 1996)

Форстер сам следует этим рекомендациям — он не перегружает роман чрезмерно драматичными ситуациями или контекстами, а сосредотачивает внимание на искусстве и театре. Роман читается легко и на бессознательном уровне затрагивает взаимодействие двух культур и их наследий — английского и итальянского. Методы, предложенные Скоттом, помогают Форстеру, представителю другой художественной эпохи, включить дополнительные художественные фрагменты и расширить ткань романа с помощью медиа как вспомогательных средств коммуникации. Это превращает на первый взгляд простой роман в многогранную и бесконечную систему с множеством явных и скрытых смыслов и контекстов на пересечении литературы, архитектуры, живописи, музыки и театра. Более того, стремление использовать театр, в частности итальянскую оперу, основанную на британском романе, как краеугольный камень текста помогает Форстеру продемонстрировать первозданный характер и целостную природу искусства, а также противопоставить художественное наследие Италии ограниченным, цензурированным, консервативным традициям английского общества, отвергающего искусство и подчиняющегося иллюзиям.

Таким образом, когда ключевые персонажи-англичане посещают оперу, они открыто противопоставляются местным итальянцам. Англичане — как носители наследия Скотта, а итальянцы — как носители музыкальности — оказываются в одном здании, в одном пространстве; хронотоп, созданный в этом эпизоде повествования, становится гибким благодаря тесной интеграции вымышленной сцены, вымышленного представления реальной оперы и вымышленных персонажей реального романа. Эта сцена полна деталей, и читателю представляется видение, в котором все маски сняты: опера уравнивает всех персонажей — читатель не только «слышит» и «видит»

сценическую оперу, но и наблюдает реакцию двух народов на искусство, где только актёрам/певцам позволено играть роли, через которые они при этом переступают, чтобы взаимодействовать с аудиторией. Акцент на публике и исключительно на её реакции — это черта, характерная скорее для настоящего театра, чем для романов, поскольку литературные механизмы здесь оказываются «отключёнными» или неактивными благодаря смещению фокуса на «перцептивный механизм» (Кирби, 1974, с. 104), так как именно театр становится местом выявления специфической реакции итальянцев в противоположность англичанам, поддерживая тем самым дугу культурного и ментального конфликта «Англия — Италия».

Таким образом, синтез музыки и драмы, зафиксированный словами, представлен нетипично, а скорее специфично — как взаимозависимый процесс сострадания, сопереживания и общего удовольствия и радости, разделяемых артистами и местной публикой. В аристотелевских терминах он обращён как к слуху, так и к зрению, что приводит к объединению двух методов повествования — драмы действия и драмы литературы (Стюарт, 1913, с. 109): у Форстера первое представлено через акцент на действиях публики, тогда как второе — через интерес читателя как аудитории к красоте литературных строк. Склонность модернистского театра быть «лишённым литературного интереса» (Стюарт, 1913, с. 109), вероятно, и является одной из причин, по которой Форстер обращается к Скотту и Доницетти; другой причиной можно назвать возможность включить в текст мощный художественный фрагмент посредством этих двух артефактов, служащих выражению культурного противопоставления. Использование литературного произведения, поставленного на сцене, драматизированного, должно наполнить изображаемое представление содержанием, тогда как «сцена придаёт этому содержанию объективную определённость и субъективную ясность» (Гилязова, 2019, с. 4). Таким образом, театральное искусство, драма становятся сознательно используемым инструментом — Форстер применяет его для передачи нескольких посланий: во-первых, через театр он показывает, что итальянцы наслаждаются пением Лючии, а сами исполнители черпают вдохновение у зрителей:

«Лючия начала петь... её голос всё ещё был прекрасен, и пока она пела, театр гудел, словно улей довольных пчёл. На протяжении всей колоратуры её сопровождали вздохи, а верхняя нота утонула в крике всеобщей радости. Певцы черпали вдохновение у публики...» (Форстер, 2008, с. 84)

Использование театра как литературного инструмента коммуникации и медиума, основанного на литературе, позволяет изменить темп повествования, «привлечь внимание аудитории» (Хинчлифф, 1979, с. 1), демонстрируя в гипертрофированной форме синтез итальянского общества с его художественным наследием, отсутствие границ, хаос, вседозволенность, что раскрывается различными средствами в романе. В то же время английское общество представлено как традиционная иерархия с национальной традицией знать своё точное место и границы дозволенного. Таким образом, Форстеру удаётся разрешить в своём произведении «долговременный конфликт» между восприятием театра как текстового феномена и как социального

института (Гилязова, 2019, с. 5) — в его романе театр становится одновременно и социальной платформой, и текстуализированным искусством, служащим коммуникативным целям писателя, ведь на Британских островах на рубеже веков было бы немыслимо представить себе актрису, взаимодействующую с толпой, или публику, поющую вместе с Лючией, тогда как в романе, в Италии, эта дистанция стирается — искусство, люди и медиа сливаются воедино (Исагулов, 2011):

«Бурные волны восторга, вспыхнувшие буквально из ничего, пронеслись по всему театру. Кульминации действие достигло в сцене безумия. Лючия внезапно собрала свои распущенные волосы и с изяществом поклонилась публике. И тут — как будто она не заметила — с задника сцены выкатилось нечто вроде бамбуковой вешалки, увешанной букетами, — конь. Он был безобразен, к тому же большинство цветов оказались искусственными. Лючия знала это, знала и публика; все понимали, что это просто заезженный реквизит, каждый год вытаскиваемый на сцену для традиционного финала. Но тем не менее он всколыхнул самые глубокие чувства зрителей. С криком изумления и радости Лючия обняла это нелепое сооружение, выдернула пару настоящих цветков, прижала их к губам и бросила в зал. Цветы полетели обратно под звонкие, мелодичные возгласы. Маленький мальчик из одной из лож выхватил у сестры гвоздики и протянул их. «Che carino!» — воскликнула певица, метнулась к нему и поцеловала. Шум в зале стал оглушительным.» (Форстер, 2008, с. 84)

Легко представить, что происходит в театре, увидеть жесты, действия певицы и зрителей, ведь каждый становится частью постановки благодаря своему активному участию. Можно «услышать» шумы и звуки, если хоть раз общался с итальянцами. Язык стереотипов здесь поддерживает музыкализацию романа и усиливается паузами Лючии и её взаимодействием с людьми. Так как Форстер избегает разговорной речи в этом ключевом разделе романа, он явно использует театральную синтаксис и театральные знаки как определяющие элементы литературного качества писания Скотта, создавая собственный символический уровень «непрерывности знаков», где выработанный язык жестов, цвета и звуки толпы дают больше значений, чем сам диалог, что также подтверждает акцент Форстера на актрисе в описании сцены, так как «актер — это самый важный элемент» (Кирби, 1974, с. 105–106). Следуя правилам театра и драмы как искусства, изображенные события и применяемый театральный медиум не могут быть статичными (Перри, 1968, с. 1313), однако, так как они отражены в словесной форме, письменный язык литературного медиума позволяет Форстеру контролировать восприятие читателя, который невольно становится «фиктивным зрителем». Это психологический трюк: нарушая типичные схемы восприятия, писатель создает фальшивую театральную презентацию и новый художественный образ. Несмотря на то что роман является «трудом одного человека», использование различных медиумов заставляет Форстера сделать его текст синтетическим, то есть мультимедийным — так как театр есть «синтез множества видов искусства» (Перри, 1968, с. 1314), однако вся «оркестровка» управляет единым человеком — Э. М. Форстером, который в данном случае является многогранным создателем, совмещающим роли драматурга, писателя, режиссера, дизайнера, техника и молчаливого рассказчика-наблюдателя.

С другой стороны, Форстер использует дополнительные приёмы и элементы, характерные для кинематографии и сценических искусств, которые позже активно будут использовать другие модернисты, особенно Джеймс Джойс. Как уже упоминалось, создавая оппозиции Италии и Англии, своего и чужого в романе, он напрямую обращается к знаменитым картинам итальянских художников раннего Ренессанса и фрескам Санта-Фины, расположенным в коллегиальной церкви Сан-Джиминяно. Однако, создавая сцены и посылая читателю намеки и завуалированные послания через энфрасисы, он использует «прерванные техники» фрагментации, повторение ключевых сцен и пейзажей для создания образа Италии, дублирование, замедление — где всё является сценическими приёмами, которые позже эволюционируют в кинематографию и «монтаж привлечений» Сергея Эйзенштейна (Каттенбелт, 2008, с. 26). Это дополнительное наложение поддерживает интермедиальность романа и связывает его с театральными искусствами и кинематографией другим способом — скрыто и бессознательно, так как читатель не сразу ассоциирует эти техники с кинематографом, который начинал обретать свою роль в начале XX века, когда роман был написан. Следовательно, помимо явной попытки имитировать театральный медиум и искусство в романе через оперу Доницетти (что уже само по себе является комбинацией медиумов), можно увидеть множество интермедиальных ссылок, мастерски вложенных в текст через его форму, выбранную писателем (Раевски, 2005, с. 51–52).

Таким образом, интеграция этого музыкально-драматического синтеза, оперы, поставленной в театре, и других сценических элементов служит цели объединения и усиления всех других межкультурных конфликтов романа, слияния различных художественных фрагментов. Однако Форстер не является единственным писателем, использующим оперу и театр. Гастон Леру представляет свой роман *Призрак оперы* в 1910 году, который повествует о драматических событиях в оперном театре. Однако самой известной и признанной формой этой истории стал мюзикл 1986 года Эндрю Лloyда Уэббера, где медиумы и медиальные формы перевернуты — литературное произведение с элементами других медиа перерабатывается в музыкальный театр, основанный на литературном тексте, где существуют собственные слои различных медиа, выполняющих индивидуальные задачи, или даже театр в театре для передачи определённых посланий и дополнительного усиления личностей Призрака, Кристины и Рауля. Адаптация романа Леру в фильм 1925 года является следующим этапом процесса межмедийного перераспределения, в то время как фильм 2004 года основан как на романе, так и на мюзикле, что превращает сценическое представление в кинематографический медиум и визуализирует его с помощью дополнительных средств, которые недоступны литературе, опере или другим театральным формам. Продолжение литературной истории Призрака можно увидеть в различных фанатских произведениях и романе Сьюзан Кэй *Призрак* (1990), который является приквелом истории главного героя и включает театральные элементы как сеттинг для Эрика-Призрака и его развития до театра Леру. Таким образом, театр и музыка могут быть использованы по-разному в литературных артефактах, однако использование этих медиумов специфично и зависит от коммуникативных посланий, которые необходимо передать. Популяризация трансмедийных адаптаций для развлекательных целей в наше время является одним из

ключевых факторов,двигающих межмедийные адаптации дальше, создавая новые формы и жанры на перекрёстке литературы, кинематографии, сценических искусств, музыки, живописи, объединённых через телевидение, интернет, видеоплатформы, социальные сети, мультимедийное программное обеспечение и различные формы цифровых медиа.

Выводы

Интеграция других искусств в литературные формы, в частности драматического и музыкального искусств, является давно устоявшимся процессом, характерным для литературы. Она служит определённым целям писателей, например, поддержке многослойных изображений, расширению контекста художественного произведения, привнесению дополнительных смыслов. Формирование полифоничных искусств и художественных форм способствует дальнейшему развитию искусства и изобретению новых сюжетов и персонажей, способных очаровать зрителей, как, например, Призрак Гастона Леру.

В романе *Куда боятся ступить ангелы* (1905) Э. М. Форстер мастерски использует синтез музыки и драмы в форме оперного медиума. Он интегрирует его в середину романа как нисходящий антиклиакс, чтобы продемонстрировать различие между двумя нациями, ментальностями и культурными традициями — английской и итальянской. Использование нелитературных медиумов для подчёркивания этой бинарности позволяет расширить масштаб литературного произведения, добавляя дополнительные фрагменты и привязывая другие произведения искусства — картины, романы, драмы и т. д. — все они служат основной цели саркастического метафорического разоблачения английской ментальности как негативной концепции.

Использование других медиумов увеличивает коммуникативные возможности литературного произведения и, с другой стороны, помогает создать полифонический инструмент для передачи ключевых посланий, так как проблема раскрывается через различные перспективы и разные взгляды — невидимого писателя, раннеренессансных художников, английских персонажей, застрявших в своей ментальности и стереотипах, а также итальянских повседневных моментов.

Библиография

- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic theory*. (G. Adorno, & R. Tiedemann, Eds., C. Lenhardt, Trans.) Routledge & K. Paul.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press.
- Elleström, L. (Ed.) (2010). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan.

- Elleström, L. (Ed.) (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Palgrave Macmillan.
- Elleström, L. (2017). Adaptation and Intermediality. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 509–526). Oxford University Press.
- Forster, E. M. (2008). *Where Angels Fear to Tread*. Tark Classic Fiction, An Imprint Of ARC Manor.
- Gane, M. (1991). *Baudrillard's Bestiary: Baudrillard and Culture*. Routledge.
- Gilyazova, O. S. (2019). Theatre and literature: an ontological aspect of their relationship. *Antares: Letras and Humanidades*, 11(24), 3–26.
- Hinchliffe, A. P. (1979). Literature in the Theatre? *The Yearbook of English Studies*, 9(Theatrical Literature Special Number), 1–14.
- Isagulov, M. (2011). *Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века* (Э. М. Форстер, "Куда боятся ступить ангелы"; С. Моэм, "Луна и гроши"). DonNU.
- Isagulov, M. (2019). Оппозиция "свой - чужой": расширение художественного контекста английских романов]. In *Античность - Современность (вопросы филологии)* (pp. 82–88). DonNU.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Culture, Language and Representation*, VI, 19–29.
- Kirby, M. (1974). On Literary Theatre. *The Drama Review: TDR*, 18(2 Rehearsal Procedures Issue and Berlin Data), 103–113.
- Perry, J. (1968). Adapting a Novel to the Stage. *The English Journal*, 57(9), 1312–1315.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, 6, 43–64.
- Scott, W. (1996). *The Bride of Lammermoor*. Project Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/files/471/471-h/471-h.htm>
- Stuart, D. C. (1913). The Relation of Drama to Literature. *The North American Review*, 198(692), 108–118.
- Trotter, D. (2007). *Cinema and Modernism*. Blackwell Publishing.