

УДК 130.2+792.01

В.Ю. Панасюк, Сумской государственной педагогический университет имени А.С. Макаренка

“ВСЕ СОВЕРШАЕТСЯ ПОД ЗНАКОМ ТЕАТРА”: ОТПРАВИТЕЛЬ И ПОЛУЧАТЕЛЬ В КОММУНИКАТИВНОЙ СИСТЕМЕ “ТЕАТРА ДЛЯ СЕБЯ”

В статье рассматриваются вопросы, связанные с коммуникативной спецификой “театра для себя”: о функциях отправителя и получателя информации, об особенностях взаимодействия участников коммуникативного акта с нехудожественной сферой.

Всем хорошо известная мысль о том, что мир – театр, а люди в нем – актеры, автоматически упраздняет различия между сферой художественной и нехудожественной. В таком случае жизнь есть совокупность театральных коммуникаций, перманентно осуществляемых в импровизационном режиме. Понимание человеческого существования как игрового по своей сущности подтверждается соответствующими психологическими и социальными теориями (Й. Хейзинга, Э. Берн и др.).

С этой же установкой корреспондируются получившие широкое распространение в современной культуре представления о жизни каждого человека как о некоем эстетически значимом артефакте или как о кинематографической ленте. Этим можно объяснить появление трюизма “Жизнь как искусство” в качестве девиза на обложке глянцевого журнала “Архидея”, слогана “Жизнь как кино” на видео-заставке украинского телевизионного канала, демонстрирующего художественные фильмы и т.п.

Но даже поверхностное сопоставление текста сценического (то есть художественного) и “текста жизни” (то есть относящегося к нехудожественной сфере) обнаруживает их существенные различия. Во-первых, в отличие от коммуникаций нехудожественной сферы, театральные коммуникации временно и пространственно ограничены. Они имеют начало и конец, они устанавливаются и осуществляются в локализованном, четко определенном пространстве. Если предположить, что жизнь человека представляет собой художественный текст, то в таком случае ее естественной рамой становятся две даты на надгробной плите. Сама смерть выполняет роль “отграничителя”, делая тире между двумя датами семантически значимым. Только “после конца”, когда осуществление новых театральных коммуникаций становится невозможным, жизнь конкретного человека приобретает статус заверщенного текста.

Во-вторых, в случае осмысления отдельного эпизода в отдельно взятом локализованном пространстве (например, комнате, квартире) как артефакта возникает проблема, связанная со статусом участников коммуникативного

акта. Функции отправителя (или отправителей) и получателя (или получателей) информации не дифференцируются. Поэтому поведение участников коммуникаций, осуществляемых в нехудожественной сфере, в отличие от участников театральных коммуникаций, не регламентировано.

В-третьих, театральная коммуникация автономна, тогда как жизнь (даже одного человека) представляет собой сложную систему различных коммуникативных и автокоммуникативных актов.

В-четвертых, разнообразие коммуникативных актов в нехудожественной сфере влечет за собой разнообразие используемых при этом кодовых систем, где код театральный – один из многих. В результате “выдаваемый на-гора” текст в нехудожественной сфере не всегда оказывается “художественно значимым”.

И все же, с учетом нестабильности и подвижности границ между художественной и нехудожественной сферами можно говорить о театрализации жизни. Правда, это явление не тотального, а локального характера: оно имеет временные и пространственные ограничения. Неестественность театрализованного поведения человека особенно заметна тогда, когда контакт осуществляется в неподходящем для этого месте: в помещении государственного учреждения, промышленного предприятия или частной квартиры. Театральная коммуникация, предполагающая транслирование художественного текста, осуществляется в не установленном и не закреплённом культурной традицией пространстве. Обычный фрагмент жизни превращается в завершённый текст, закодированный театральным кодом. Отправитель информации – актер (профессиональный или непрофессиональный), транслируя художественный текст, учитывает наличие “другого”. Если “другой” в коммуникативном акте не предусмотрен, то возникает “театр для себя”.

Цель статьи – определение коммуникативной специфики “театра для себя” – одного из видов художественной коммуникации, осуществляемого в нехудожественной сфере.

В истории мирового искусства теория и практика “театра для себя” связаны с именем Н. Евреинова (1879-1953), для которого Театр “над всем главенствует... и во всем идея Театра посылно реализуется” [4, 125]. Ген театральности обнаруживается практически во всех жизненных – повседневно-бытовых и экстремальных – проявлениях человека: “Все совершается под знаком Театра” [4, 127]. Именно этот тотальный театр перманентно разыгрывается вне пределов общественного здания, наполненного “публикой, собравшейся в определенный час и на определенных местах перед возвышенным местом, именуемым “сценой”, где люди, такие же как вы, изображают за ваши деньги таких же людей, как вы, или непохожих на вас людей, изображают, согласно выдумке или копии какого-нибудь сочинителя, произведение которого носит название “пьесы” [4, 131].

Значит, следуя еврейновской логике, театр в пределах здания можно назвать “театром для людей”, то есть для “других”, за пределами здания – “в пределах беспредельной жизни” – “театром для себя”. При этом каждый

человек в одном лице представляет и драматурга, и режиссера, и художника, и актера, а иной раз даже и зрителя. Таким образом, Н. Евреинов вкладывает в этот термин широкий смысл, охватывающий все виды театральных коммуникаций, осуществляемых в нехудожественной сфере. С нашей точки зрения, именно случай совмещения функций отправителя и получателя информации и может быть назван “театром для себя” в узком смысле слова.

Интересно, что еврейновские “Пьесы из репертуара “театра для себя” представляют собой концепты именно автокоммуникативных актов перформативного характера. Например, “Выздоровливающий”, “Бал дурного тона”, “Ночью, в каюте...”, “Кейф в гареме”. В последней потенциальному участнику “театра для себя”, совмещающему функции и отправителя, и получателя информации, предлагается “организовать” гарем в собственном доме с привлечением домашних и друзей в качестве действующих лиц: “Переходя к “действующим лицам”, замечу прежде всего, что число их должно соответствовать приличному минимуму обитателей гарема. Этот минимум без затруднения составляют *вы*, “господин гарема”, *ваша жена* и две ее *подруги* – три “одалиски”, горничная – “рабыня” и ваш товарищ – “евнух” [4, 368].

Подобные театральные автокоммуникации у себя в доме осуществлял и сам Н. Евреинов. В. Катаев в своей мемуарной книге “Трава забвения” воспроизводит рассказ В. Маяковского:

“Так вот о Евреинове. Вы не знаете, что такое Евреинов? Нет, вы не знаете, что такое Евреинов. Известнейший в свое время режиссер, сноб, теоретик, эстет, создатель знаменитого “театра для себя”. Барин, дворянин, любил покровительствовать молодым гениям. Пытался их даже подкармливать. Я был в то время молодой гений. Прихожу однажды к Евреинову подкармливаться. Голодный, как черт. Вола б съел.

– А, Маяковский! Рад вас видеть. Вытирайте ноги и входите. Вы, наверное, не против хорошего ужина, по лицу вижу. Гении всегда голодают. Но сейчас мы это устроим. Фазанов любите?

(Господи, думаю, каких там еще фазанов! Мне бы любительской колбасы с французской булкой фунта полтора да чаю с сахаром внакладку стаканов шесть. А то каких-то фазанов! Но ничего не поделаешь, театр для себя.)

Принимаю великосветский вид и небрежно роняю:

– Фазанов? Обожаю!

Превосходно.

Великолепным жестом Евреинов нажимает кнопку электрического звонка, и появляется горняшечка в кружевной наколке.

– Поля, – говорит томно Евреинов, запахиваясь в шелковый халат, – молодой гениальный поэт проголодался. Пойдите на кухню, узнайте там, остались ли от обеда фазаны, и велите подать молодому человеку.

– Слушаюсь.

– Садитесь, Маяковский. Сейчас вам подадут холодных фазанов. По-моему, это самый изысканный завтрак: холодные фазаны. Бисмарк всегда ел за завтраком холодных фазанов.

И он, подлец, так вкусно произнес не немецкий манер слово “фазаны”, что у меня потекли слюни прямо-таки как вожжи.

– Однако, я вижу, вы большой гурман, – говорит Евреинов, и в это время входит горничная.

– Николай Николаевич, фазанов не осталось.

– Видите, Маяковский, к сожалению, фазанов не осталось, – огорченно произносит Евреинов, разводя руками. – Ничего не поделаешь. Придется вам сегодня остаться без ужина.

Представьте себе, Катаич, я чуть не заплакал от огорчения. А он ничего. Завел разговор о Гордоне Креге и Метерлинке. Это у него и называлось “театр для себя” [5, 394-395].

“Фазанья” история представляет собой пример “театра для себя” перформативного типа. В условиях осуществляемой коммуникации Н. Евреинов совмещает функции отправителя и получателя информации, а В. Маяковский и горничная Поля включаются в транслируемый в импровизационном режиме текст, который кодируется известным только отправителю-получателю театральным кодом. Незнание кода, как и контекста, для “непосвященных” участников коммуникации усугубляется новой семантикой места контакта. Закрытое приватное пространство частной квартиры в данном случае выполняет функцию театральной площадки – пространства по своей природе публичного. Отсутствуют и обязательные атрибуты театральности: декорации, сценические костюмы. А главное – Н. Евреинов, будучи одним из действующих лиц, остается самим собой – “снобом, теоретиком, эстетом, барином, дворянином”.

И тогда (конечно, огрубляя ситуацию и оставляя за пределами анализа режиссерскую и актерскую технику Н. Евреинова) можно говорить о совмещении означаемого и означающего. В результате этого наложения возникает эффект “ожившего персонажа”. Он провоцирует окончательное уничтожение и без того зыбкой границы между функциями отправителя и получателя, снижает, а то и сводит на нет способность контролировать – “режиссировать” – собственное поведение с учетом социальных и культурных особенностей ситуации, приводит к делокализации игрового пространства. При таких условиях “театр для других” и “театр для себя” уже неразличимы. Возникает некий смешанный тип, который по названию эффекта можно назвать “театром ожившего персонажа”.

Кроме автокоммуникаций перформативного типа, выделяются акции, которые можно назвать “театром переодевания для себя”. О. Купцова в контексте исследования проблемы маски причисляет к лицам, сделавшим “из своей жизни произведение искусства, а себя самих – объектами этого искусства” – искусства театрального, графиню Кастильоне и графа Монтескью.

“Графиня Кастильоне – любовница Наполеона III – одна из известнейших европейских красавиц. В течение сорока лет у нее был свой фотограф, перед объективом которого она разыгрывала воображаемую жизнь. О съемках в фотоателье никто не знал, это был чистый вариант “театра для себя”. Начиная с эпохи костюмированных балов Второй империи, на которых графиня Кастильоне блистала то в образе “червонной дамы”, то правительницы Этрурии (по роману “Саламбо” Г.Флобера), то монахини из Пасси, она создавала и фиксировала в фотографиях персонажей разных эпох и национальных культур: Марию-Антуанетту, леди Макбет, Беатриче, Виржинию, Анну Болейн, Виолетту из “Травиаты”. Мотивами этих перевоплощений были и откровенный нарциссизм (гр. Кастильоне мечтала увидеть выставку своих фотографий в 1900 году под названием “Самая красивая женщина XIX века”, но не дожидаясь этого), и неприятие пресной и уродливой (не эстетизированной) жизни, и желание оставить посмертный “идеальный лик”.

Граф Робер Монтескью – известный парижский денди той же эпохи. Арбитр вкуса и манер, он послужил прототипом многих литературных персонажей, в том числе маркиза Эссента в романе “Наоборот” Ш.-М.-Ж. Гюисманса и барона де Шарлю в романной эпопее М.Пруста “В

поисках утраченного времени”. Так же как и графиня Кастильоне, владея “искусством казаться”, он позировал перед фотообъективом, переодеваясь то принцем Хусейном, то Буддой, то “охотником за летучими мышами”. Эти фотографии подклеивались в альбом под названием “Ego imago” (“Мое воображаемое “я”) и представили хронику “театра для себя” с 1855 по 1921 год” [6, 15].

Правда, вряд ли отсчет театра Монтеスキю можно вести “с пеленок”, как это делает О. Купцова, накладывая даты рождения и смерти на хронику жизни “воображаемого “я”. Такая поведенческая стратегия может быть только результатом осознанного решения, принимаемого в “сознательном” возрасте. Ее (и поведение графини Кастильоне тоже) можно классифицировать как театральную. Во-первых, наиболее показательным в этом отношении является факт переодевания, позволяющего быть “другим”.

Во-вторых, фиксация результата переодевания. В изобразительном искусстве довольно устойчива традиция изображения художником на полотне мизансцены из спектакля или актера в роли. Например, У. Хогартом сцены из “Оперы нищих” (1731) и великого английского актера Д. Гаррика в роли Ричарда III (1746). Но часто увековечивался “не актер в роли”, а актер в сценическом костюме. При этом лицо модели не скрывается гримом, так как оно должно быть узнаваемым зрителями. Таков портрет русской актрисы А. тепановой в роли Пеки работы В. Гау (1837). Только по костюму можно понять, что это “очаровательная китаянка” из оперы Д.Ф.Э. Обера “Бронзовый конь”, сведшая “с ума весь Петербург”. Или портреты княгини З. Волконской. На литографии К. Агрикола (1828) Волконская запечатлена в костюме Амаранты – главной героини оперы Дж. Паизиелло “Мельничиха” (или “Прекрасная мельничиха”), что убедительно доказано Л. Вуич [2, 35-36]. На известном портрете работы Ф. Бруни (не ранее 1820) княгиня изображена в костюме Танкреда – главного героя одноименной оперы Дж. Россини. Симптоматично в этом отношении и название полотна: “Портрет княгини Зинаиды Александровны Волконской в костюме Танкреда”. Современник вспоминает: “Слышавшим ее нельзя было забыть впечатление, которое производила она своим полным и звучным контральто и одушевленную игрою в роли Танкреда, опере Россини” [3, 134]. Позже, в 1836 году, по случаю приезда З. Волконской из Италии в Москву Н. Павлов сочинил куплеты, где упоминается та же роль:

Я знала вас, когда победа
Сверкала в голубых очах
Под черным панцирем Танкреда
С волшебной песнью на устах [7; 283].

Важным является то, что все упомянутые работы У. Хогарта, В. Гау, К. Агрикола, Ф. Бруни фиксируют не просто факт переодевания, “актера в роли”, а успех. Это своеобразная – изобразительная – реакция участника коммуникации на полюсе получения информации, своего рода “аплодисменты в красках”.

Случай фотографической фиксации переодеваний графини Кастильоне и графа Монтескью несколько иной, что объясняется во многом спецификой устанавливаемых коммуникаций, технологии фотографирования и “ее философии”. Р. Барт утверждает: “...живописный портрет, как бы он ни походил на оригинал, это не фотография. Странно, что никто не подумал о расстройстве, которое этот новый акт вносит в культуру. Я вызываю в своем воображении Историю Взгляда. Ведь Фотография – это явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности” [1, 24].

Тогда, следуя логике Р. Барта, снимки “переодетых” графини Кастильоне и графа Монтескью – это “явление другого” в квадрате, в результате чего реконструировать исходный, “нехудожественный” образ практически не представляется возможным. Фотообъектив документирует и сохраняет для потомков исключительно “другого”. Если учесть, что “фотография превратила субъект в объект, даже, так сказать, в объект музейный” [1; 25], то становится понятным сверхзадача графини Кастильоне и графа Монтескью – публичное экспонирование и архивирование. И здесь сам собою возникает вопрос о получателе информации в системе координат “театра для себя”.

Фотопортрет – это “закрытое силовое поле”, где “пересекаются, противостоят и деформируют друг друга четыре вида воображаемого”: “Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство” [1, 26]. Когда снимаются “переодетые” графиня Кастильоне и граф Монтескью, то силовое поле образуется посредством взаимодействия только двух “видов воображаемого”: явленного перед объективом “другого” и тем, кем пользуется фотограф. “Другой” является и тем, “кем себя считаю”, и тем, “кем я хотел бы”, и тем, “кем меня считает фотограф”. При этом последний выполняет функцию не получателем информации, а ее ретранслятора. Он деперсонализирован, ибо он есть только часть фотографирующего устройства – неодушевленного механизма.

Р. Барт считает, что любой фотографируемый “представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра, eidolon’a, испускаемого объектом”, и называет его “фотографическим Spectrum’ом, ибо это слово благодаря своему корню сохраняет связь со “спектаклем”, добавляя к нему еще нечто отдающее кошмаром, что содержится в любой фотографии, – возвращение покойника” [1, 19].

Исходя из этого определения, выставка “Самая красивая женщина XIX века” и альбом под названием “Ego imago” являются мистическими спектаклями, разыгрываемыми... воскресшими покойниками. “Театр для себя” графини Кастильоне и графа Монтескью есть театр с дистанцированным во времени зрителем. Получатель сценической информации предполагается, но он преднамеренно исключен из системы непосредственно осуществляемой театральной коммуникации самим ее организатором. Парадоксально, но факт: при таких условиях роль зрителя повышается.

Покойники живут, пока на них смотрят. Эти священные чудовища, преобразовавшие пресную и уродливую (не эстетизированную) жизнь, явившие миру свой “идеальный лик”, оказались заложниками “теней грядущего”, а “театр для себя” – это хорошо просчитанное при жизни бессмертие – зависящим от... простых смертных.

Итак, в условиях нестабильности и подвижности границ между художественной и нехудожественной сферами наблюдаются процессы театрализации жизни. В этом случае фрагмент жизни становится неким завершенным текстом, который закодирован театральным кодом. Когда функции отправителя и получателя информации совпадают, тогда и возникает эффект “театра для себя”. Именно это и определяет коммуникативную специфику такого рода акций, обычно бывающих двух типов: автокоммуникативных и предполагающих наличие дистанцированного во времени получателя театральной информации.

Литература

1. Барт Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
2. Вуич Л. Еще один портрет Зинаиды Волконской // Мир музея. – 1995. – № 2. – С. 35-36.
3. Вяземский П.А. Мицкевич и Пушкин // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 125-135.
4. Евреинов Н.Н. Демон театральности / Николай Евреинов; Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 534 с.
5. Катаев В.П. Собрание сочинений: В 10-ти т. – Т.6. Маленькая железная дверь в стене; Святой колодец; Трава забвения; Кубик. – М.: Художественная литература, 1984. – 535 с.
6. Купцова О. Маска: лицо “другого мира” // Маска. Кукла. Человек: Материалы лаборатории режиссеров и художников театра кукол под руководством И.Уваровой. – М., 2004. – С. 5-15.
7. Павлов Н.Ф. Избранное: Повести; Стихотворения; Статьи / Сост., вступ. статья и коммент. Н. Трифонова. – М.: Художественная литература, 1988. – 366 с.

Summary

V. Panasyuk. “All is accomplished under the Sign of the Stheater”: the sender and the recipient in the communicative system of “Theater for Myself”.

Article examines questions connected with the communicative specificity of the “theater for oneself”, that is about activities of a sender and a recipient of information, about peculiarities of the interaction between participants of the communicative act and the non-artistic sphere.

Рукопис надіслано до редакції 17.12.2007.