

Елена Хайченко

Реальнее самой жизни – образ театра и актера в литературе романтической эпохи

В статье «Стадия зеркала как образующая функцию Я» известный французский психоаналитик Жак Лакан утверждает, что первичная самоидентификация личности еще в грудном возрасте происходит через созерцание себя в зеркале.

«Ликующее принятие своего зеркального отражения», по Лакану, проявляет «ту символическую матрицу, в которой я оседает в первоначальной форме, прежде чем объективизироваться в диалектике идентификации с другим и прежде чем язык всесторонне не воссоздаст ему функцию субъекта»¹. Комментируя Лакана, М. Ямпольский пишет: «Я у Лакана первоначально оформляется через идентификацию в зеркале с *imago*, образом другого. Этот внешний образ оказывается подлинным истоком Я...»².

Если принять эту гипотезу в качестве метафоры, то нельзя не признать, что «стадия зеркала» играет существенную роль в становлении личности романтического персонажа, а игра с двойниками или зеркальными отражениями представляет собой одну из интереснейших страниц романтической литературы. Романтический герой, как правило, – это «Двойственный рыцарь» – так назовет одну из своих новелл Теофиль Готье (написана в 1840). В новелле, правда, нет ни слова о театре и актерах, но ее сюжет во многом отражает характер взаимоотношений актера с его маской. Герой новеллы – норвежский аристократ граф Олуф – родился сразу под двумя звездами: зеленой, символизирующей надежду, и красной, символизирующей ад. Носитель двух противоположных сил, он, в конце концов, по желанию невесты, решает погубить свое адское начало. Два рыцаря, похожие как две капли воды (только перо на шляпе у одного из них было красное, а у другого – зеленое), сшибаются в смертельном поединке. Граф Олуф чувствует не только те удары, которые получает от противника, но и те, которые нанес он сам. И, в результате, истекает кровью за обоих. «Странный поединок, где победитель страдает так же, как и побежденный»³, – замечает автор. Сбив шлем со своего противника, граф Олуф видит перед собой... самого себя – «зеркало было бы не так точно». Правда, в конце концов, добродетель побеждает зло, герой убивает своего противника, тем самым избавляясь от своего адского начала. Но вот надолго ли?

Спустя год Теофиль Готье публикует новую новеллу и, словно продолжая начатую тему, называет ее «Два актера на одну роль». На этот раз его герой – начинающий актер, решивший поменять карьеру пастора на пестрые театральные лохмотья: ведь каждая новая роль, объясняет он своей невесте, способна подарить ему новую жизнь, возможность хотя бы на мгновения стать Гамлетом, Отелло, Карлом Моором или даже... самим Дьяволом.

Снискав оглушительный успех в роли Мефистофеля из «Фауста», молодой актер Генрих наталкивается на неодобрение лишь одного зрителя – внешне похожего на добропорядочного венского буржуа, однако по временам обнаруживающего странные повадки: глаза его сверкают фосфорическим блеском, как у кошки, ногти становятся похожими на когти, а редкие и острые зубы напоминают оскал хищника. Неудовлетворенный игрой начинающего исполнителя, неизвестный господин прямо во время представления отправляет его в подпол и, заняв его место на подмостках, предстает перед публикой в своем истинном облики. Публика, по-прежнему уверенная в том, что перед нею Генрих, тем не менее, не может не признать, что «никогда еще актер не достигал такой силы сарказма, таких глубин коварства. Весь зал затаил дыхание от волнения, из-под пальцев грозного актера сыпались искры, огненные стрелы сверкали у его ног, свет люстры померк, рампа метала красноватые и зеленоватые молнии, по залу разнесся некий запах, очень напоминающий запах серы, зрители были словно в бреду, и громкие рукоплескания отмечали каждую фразу изумительного Мефистофеля, который часто заменял стихи поэта стихами собственного сочинения, причем всякий раз так удачно, что приводил публику в полный восторг»⁴. Этот вечер, ставший моментом высочайшего театрального триумфа для молодого исполнителя, навсегда отвратит его от театра. Ведь тягаться с самим Дьяволом не решится даже всецело одержимый театром исполнитель. Заметим также, что и Дьяволу для того, чтобы снискать аплодисменты, нужна оптика сцены, дарящая ему полную свободу творческого самовыражения.

Выпуская в свет свою новеллу, Теофиль Готье не скрывал от читателя, что писал ее, подражая Гофману. Не случайно местом первой встречи начинающего исполнителя с его адским двойником у Готье становится тот самый кабачок, куда так любил заходить Эразмус Шпикер в гофмановском «Происшествии в ночь под новый год». Вслед за Гофманом Теофиль Готье разрушает представление о театре как о копии реальности. Театр – не тень реальности, это новая реальность, временами более реальная (я бы даже сказала, более *пугающе* реальная), чем сама действительность. Здесь не место бледным копиистам!

Страх пронизывает Джильо Фава – героя повести Гофмана «Принцесса Брамбилла» (1820), когда, проникнув во дворец князя ди Пистойа, он неожиданно сталкивается с... самим собой, хотя тут же понимает, что принял за двойника свое отражение в темном зеркале, висящем на стене.

Фантастическое каприччо Гофмана – история о том, как однажды в пестром хороводе масок на Корсо актер Джильо Фава встречает прибывшую в Рим принцессу Брамбиллу и влюбляется в нее. А в подоплеке сюжета – история поиска героем своего истинного «я», история превращения заурядного среднего лицедея в настоящего артиста. Смысл этого, не только разыгранного, но, как выясняется позднее, и специально поставленного представления, в том, чтобы помочь герою отказаться от привычных штампов повседневного существования, с помощью которых он привык утверждаться не только на сцене, но и в жизни. Он должен поверить, «будто только этот сон был подлинной жизнью, а то, что ты принимал за нее, лишь ошибка твоего ослепленного разума!»⁵

Воспылав неистовой страстью к таинственной и неприступной принцессе Брамбилле, Джильо Фава воображает себя ее нареченным – принцем Корнельо Кыппери. И через это обретает свою подлинную сущность. «Я не могу проникнуть сквозь мое собственное “я”, а оно, проклятое, грозит убить меня своим опасным оружием. Но я заиграю его, затанцую насмерть, только тогда я стану самим собою, и принцесса будет моей!»⁶ – признается он.

Ради любви к принцессе он способен стать смешным, надев на себя длинный нос и напялив нелепую одежду. Он готов на самые отвязанные сумасбродства от шутовства до дуэли, от грубой клоунады до кровопролития. Ведь «лишь в ту минуту, как человек падает, – внушает ему его таинственный наставник – во весь рост выпрямляется его подлинное “я”»⁷.

На страницах «Принцессы Брамбиллы» получит дальнейшее развитие приписываемая Платоном Сократу («Пир») мысль о том, «что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим»⁸. По мысли Сократа, высшее проявление искусства всегда несет в себе смешение печали и радости. «А разве тебе неизвестно, что и в комедиях наше душевное настроение также является смесью печали и наслаждения?»⁹, – спрашивает он своего собеседника в «Филебе».

Через комическое снижение и унижение – к обретению подлинного чувства, через трагический самообман – к самому себе. Таков путь героя, на примере своей собственной судьбы постигающего, что «высочайший трагизм должен достигаться чуть ли не путем особого вида шуток»¹⁰. Не случайно, пройдя сквозь отчаяние, ревность,

предательство, потерю теперь уже не на подмостках, где он привык выражать свои чувства с помощью избитых театральных штампов («закончив, он вынул кинжал, вонзил его себе в грудь и с грохотом упал, затем встал, стряхнул с одежды пыль, вытер пот со лба и, улыбаясь, спросил: – сразу чувствуется мастер, верно, Джачинта?»¹¹), а на сцене самой жизни, Джильо Фава обретет себя как талантливый артист – исполнитель итальянской комедии масок.

Правда, ближе к финалу выясняется, что границы между театром/жизнью/сном так размыты, что одно неизбежно соседствует с другим и в другое плавно переходит, да и вся история любви к несуществующей принцессе Брамбилле (она окажется инкарнацией возлюбленной актера – скромной Джачинтой), неподдельно прожитая Джильо Фава, есть не что иное как спектакль, поставленный умелым режиссером. «В маленьком мирке, именуемом театром, – признается князь Бастианелло ди Пистойя (он же – балаганный фокусник Челионати, затеявший всю эту игру), – следовало найти молодую пару, которая была бы не только воодушевлена подлинным юмором, подлинной фантазией, но могла бы и объективно, как в зеркале, разглядеть в себе это душевное настроение и воплотить его в такие образы, чтобы оно воздействовало на большой мир, в который заключен малый мир сцены. Театр, если хотите, в какой-то мере должен уподобиться Урдар-озеру, в котором люди, взглядевшись, могли бы себя узнать»¹².

Заметим, впрочем, что описанное Гофманом Урдар-озеро ничуть не похоже на обычный пошлый водоем, заросший тиной и кишачий мелкими рыбешками, из которого при случае можно выловить битый горшок или поношенный башмак. Речь идет о зеркальной глади чудодейственного озера, способного отразить идеальную сущность человека.

Пересоздание личности посредством игры – одна из излюбленных тем романтической литературы. Столь страстно театром увлеченная и театру преданная, эпоха романтизма не могла не оставить нам своего театрального романа. Роман Теофиля Готье «Капитан Фракасс» (1863) и по теме, и по построению во многом схож с «Театральным призванием Вильгельма Мейстера» Гете (1777–1786), ибо на свой лад рассказывает читателям историю превращения зрителя в актера.

Барон де Сигоньяк – обнищавший потомок некогда славного дворянского рода, увлеченный прелестной Изабеллой – актрисой труппы странствующих комедиантов, сам становится актером. Подобно

Вильгельму Мейстеру, которого к театральному призванию приводит, в том числе, и увлечение актрисой – прекрасной с виду, но коварной Марианной. В «повозке Феспида», фургоне странствующих комедиантов, заключен (по его словам) весь мир. «А что такое, по существу, театр, как не жизнь в миниатюре, не тот микрокосм, который ищут философы, замкнувшись в своих отвлеченных мечтаниях? – восклицает он. – Разве не объемлет театр всю совокупность явлений и судеб человеческих, живо отображенных в зеркале вымысла?»¹³.

Законы театральной Вселенной барон де Сигоньяк постигает под маской капитана Матамора – традиционного персонажа комедии дель арте (в отличие от Вильгельма Мейстера, представителя просветительской эпохи, который видит себя исключительно в трагическом репертуаре). Барон играет на сцене беззастенчивого вруна и наглого фанфарона, не рискуя при этом потерять самого себя. Сигоньяк точно знает, где находится он сам, а где его сценический двойник, и лишь однажды, увидев в театральной ложе свою прежнюю любовь – прекрасную и гордую Иоланту де Фуа, барон вступает в схватку со своей маской, желая силой актерского успеха хотя бы отчасти искупить посланное ему судьбою унижение. «Должно быть, я уж слишком хорошо вошел в свою роль!» – по окончании спектакля говорит он, обескровленный и бледный, директору театральной труппы Ироду, который наставляет его при этом как опытный актер: «Вы играли превосходно и вдохновенно... Но нельзя так растрачивать себя. Иначе вы быстро сгорите на этом огне. Искусство комедианта в том и состоит, чтобы, сохраняя внутреннее спокойствие, изображать лишь видимость чувств. Надо, чтобы подмостки горели под ним, а сам он был холоден и трезв, поднимая бурю страстей»¹⁴. В совете Ирода, безусловно, присутствует профессиональная закалка, а, может быть, и знание теории Дидро, изложенной в «Парадоксе об актере», но как далек он от реальной практики театрального творчества эпохи романтизма!

В уста Педанта (другого представителя странствующей труппы) Готье вкладывает, вероятно, свои самые важные размышления о театре: «Мы, бедные актеры, подобия человеческих жизней, тени людей любых сословий, лишены права *быть*, зато можем *казаться*: второе относится к первому, как отражение предмета – к самому предмету»¹⁵. Правда, и здесь речь идет не о простом зеркале, не о буквальном отражении, а о волшебной оптике сценического зеркала, выявляющего самую яркую человеческую суть.

Герои романа Т. Готье пересоздают свою жизнь по законам сцены. В финале, когда Изабелла находит своего знатного родителя, а барон де Сигоньяк возвращает былое величие своего рода, уже знакомый нам Педант восклицает: «Что вы скажете обо всех этих событиях, барон?.. Настоящая развязка трагикомедии... Но чему тут удивляться? Если театр изображает жизнь, значит, *жизнь и должна быть сходна с ним* [курсив мой. – Е.Х.], как оригинал с портретом»¹⁶.

И для Вильгельма Мейстера, и для барона де Сигоньяка жизнь на подмостках сцены – это только часть их человеческой судьбы, можно даже сказать, – прелюдия к ней, вступление в человеческую зрелость. Показательно, что свой незаконченный роман «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» с годами Гете сделает частью другого более обширного романа – «Годы учения Вильгельма Мейстера», при этом сильно сократив в нем театральные материалы. Царь Дарий для Вильгельма Мейстера и Капитан Фракасс для барона де Сигоньяка – своего рода «стадия зеркала как образующая функцию я», а «муки невроза и психоза», порожденные их театральным призванием, становятся им школой душевных страстей.

Хрестоматийная формула «весь мир – театр» существенно меняется в эпоху романтизма. Платон называл людей «чудесными куклами богов», Плотин сравнивал их с «игрушками» в руках божественного кукловода, Франциск Ассизский именовал свою братию «гистрионами Бога».

В «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга также присутствует сравнение исторического процесса со спектаклем, организуемым единым духом – режиссером-Богом, творящим все и через всех и приводящим к гармонии разрозненные части сценического целого. Но и сочинитель у Шеллинга в разыгрываемой им пьесе зависит от актеров, ибо «его откровение и обнаружение сводятся к сумме свободно разыгрывающихся актов нашей свободы»¹⁷. Из чего следует, что мы сами «становимся соавторами целого и сами творим те особые роли, которые каждый из нас выбирает себе»¹⁸.

В четвертом из «Ночных бдений» Бонавентуры автор предлагает своему случайному ночному спутнику лишь «в качестве зрителя присутствовать до последнего акта этой великой трагикомедии, именуемой всемирной историей»¹⁹, дабы освистать пьесу по своей прихоти, на что его собеседник отвечает: «Я бы освистал <...>, если бы сочинитель не впутал в пьесу меня самого как действующее лицо...». «Тем лучше!.. –

замечает автор. – Тогда в пьесе будет еще и славный бунт в конце, когда главный герой восстанет против своего автора. Разве так не случается достаточно часто <...>, когда герой в конце концов перерастает своего автора и тот никак не может совладать с ним»²⁰.

Правда, такого рода трансформация произойдет уже на сцене режиссерского театра XX столетия.

- ¹ Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я.
www.psihoterapevty.ru.
- ² Ямпольский М. Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 143.
- ³ Готье Т. Два актера на одну роль. М.: Правда, 1991. С. 198.
- ⁴ Готье Т. Там же. С. 218.
- ⁵ Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 2. С. 241.
- ⁶ Там же. С. 273.
- ⁷ Там же. С. 295.
- ⁸ Платон. Пир. // Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1974. Т. 2. С. 155.
- ⁹ Платон. Филеб. // Соч.: в 4 т. СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та: Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 3. Ч. 1. С. 68.
- ¹⁰ Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. С. 270.
- ¹¹ Там же. С. 286.
- ¹² Там же. С. 335.
- ¹³ Готье Т. Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 2. С. 86.
- ¹⁴ Там же. С. 248–249.
- ¹⁵ Там же. С. 90.
- ¹⁶ Там же. С. 394.
- ¹⁷ Цит. по: Гулыга А.В. Кто написал роман ночные бдения? // Бонаventura. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. С. 219.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. С. 37.
- ²⁰ Там же. С. 38.