

РЕВОЛЮЦИЯ КАК ТЕАТР

(по Дженнифер Рарик)

Ян Хагенс

Реальность нашего мира часто, посредством истории, задает вопрос: какой цели служит наша жизнь? Зачем мы работаем и создаем семью, строим дома и имеем друзей – лишь затем, чтобы умереть и, в конечном счете, быть забытым? Действительно ли этот все - действие без основы в реальности - или там настоящая правда? На эти философские вопросы трудно, если не невозможно ответить, но, чтобы упростить непостижимое, мы можем обратиться тому, что нам известно. Драма знакома и, если мы должны охватить наш мир, мы можем думать о нем как театре. Фактически наш мир может быть театром. В конце концов, что реально? Возможно, все мы - актеры перед одним великим Режиссером, и мы выходим на сцену, которой является мир, чтобы исполнять свои роли до ухода, с нашим умирающим дыханием.

Концепция мира-театра – тема, повторяющаяся в искусстве и литературе. Понятие *teatrum mundi* исследовали в своих работах такие драматурги, как Лопе де Вега, Кальдерон, Шекспир, Георг Бюхнер и художник Карл-Луи Мюллер. Бюхнер, Вега, Мюллер используют театральность политики для подтверждения более широкого тезиса мира-театра. Каждый из них жил и творил во времена больших политических волнений: Вега – в семнадцатом столетии, в царствование Филиппа III, расточительного короля, интересовавшегося только с собственными делами и бывшего вне досягаемости для низших классов; Мюллер и Бюхнер - в начале девятнадцатого столетия, в эпоху огромного неравенства между правителями и народом Германии. Возможно, потому что каждый был уверен в надвигающихся политических переменах, все трое стремились сосредоточиться на театральности революции.

Вега сужает тему от театральности революции до политической деятельности в Древнем Риме. Во времена, когда Цезари постоянно соперничали за титул императоров и Рим переживал политический переворот, театральность революции была очевидна, наиболее благородно - в убийстве Юлия Цезаря в Сенате. Вега использует императора Диоклетиана как олицетворение Римского политического театра, и почти целиком отводит первую половину пьесы описанию восхождения Диоклетиана к власти.

Диоклетиан (*в Действии есть Вера*) – актер, как любой другой. В своей жизни он может играть широкий диапазон ролей - от сына раба до римского императора, но он всегда только действует. Актеры Римской политики, Цезари, подобно Диоклетиану, ставили целью ведущую роль императора, разыгрываемую перед Сенатом, и заявляли божественное право на трон. Наибольшее их желание - стать больше, чем ведущие актеры; фактически - требование быть помощниками режиссера. Они полагали, что являются воплощениями богов, способными интерпретировать предписания всемогущих и навязать свои веления другим, менее значительным актерам, - народу Рима. Описывая политических деятелей Древнего Рима как исполнителей и всю его политическую систему как драму, Вега пытается усилить впечатление театральности действительного.

Бюхнер, революционный активист своего собственного времени, подобно Веге и Мюллеру, связывал политику и театр. Он сфокусировал внимание на одном из самых бесславных революционных периодов в истории: режиме Террора. Французская Революция сама по себе была драмой с распределением ролей (роялисты и революционеры) и когда-либо существовавшей богиней Судьбы Фортуной, или колесом удачи. В «Смерти Дантона» Бюхнер использует эти театральные элементы, но идет дальше и ставит под сомнение реальность нашего существования, предлагая нам быть просто актерами, не имеющими настоящего контроля над нашей судьбой. Он подчеркивает, что хотя власть переходит из рук аристократов к жирондистам и позже эбертистам и наконец якобинцам, ничего в действительности не выполнено: бедные остаются бедными, а власть имущие - продажными.

Бюхнер показывает в «Смерти Дантона», как и Мюллер в «Вызове последних жертв Террора», не только события, которые имеют место в пьесе, но и ссылается на предшествующие им, и предвещает те, что грядут. Крайне левые эбертисты уничтожены в первый день «Смерти Дантона» (24 марта 1794), умеренно левые дантониисты - в последний день (5 апреля), и падение Робеспьера и якобинцев (28 июля) предвещается всем действием пьесы [Reddick, 210]. Каждая из этих фракций появляется и смещается новой властью. Так как им всегда позволено вознестись столь высоко лишь перед падением в отчаяние, то великие политические силы французской Революции заключены в колесо удачи, во исполнение драматического принципа Фортуны.

Фортуна также обращается к распределению ролей во время Террора. Аристократы сметены, но бедные остались бедными, и революционеры стали новыми угнетателями. Как спрашивает Робеспьер в «Смерти Дантона» [1.3]: «Да позволено будет спросить: как случилось, что народные законодатели щеголяют всеми пороками и всей роскошью бывших придворных? Как случилось, что эти революционные маркизы и графы женятся на богачках, устраивают оргии, играют в карты, содержат слуг и носят дорогие наряды?» И Барер озаряет лицемерие Террора, когда заявляет, что «мир был бы должен полететь вверх тормашками, если так называемых негодяев должны вешать так называемые справедливые людьми».

Вместе с распределением ролей Бюхнер показывает тот факт, что с революцией ничего в действительности не изменилось. Тем самым он подразумевает, что драма, или жизнь, продолжается, никогда не прислушиваясь к людским крикам. Как заявляет третий гражданин [1.2], они убили аристократов, «Вето», жирондистов, но они, бедные, «ходят босиком и замерзают точно так же, как и прежде».

Бюхнер расширяет свой тезис, чтобы включить в него мир-театр и жизнь-пьесу. Он дает комментарий как относительно ролей, которые все мы последовательно играем, так и цикла жизни, этапов входа, исполнения, и ухода со сцены. Он повторяет неизменную природу политики с монотонностью повседневной жизни.

Дантон [II.1] заявляет: «Какая все-таки скука — каждый раз сначала натягивать рубаху, а потом штаны, вечером заползть в кровать, а утром вылезти из нее, всегда ставить одну ногу перед другой, — и никакой надежды на перемену». Камилл повторяет недовольство Дантона ролями, которые мы должны играть каждый день нашей жизни, и просит, чтобы его товарищи прекратили лицедействовать. Он утверждает, что мы должны «хоть раз снять с себя маски», - и говорит: «Спать, переваривать пищу, делать детей — все этим занимаются; остальное — только вариации в разных тональностях на одну и ту же тему. Чего уж тут тянуться на цыпочки и важничать, чего уж ломаться друг перед другом! Мы все обожрались за одним и тем же столом и получили расстройство желудка; так к чему салфетки? Рыгайте, скулите сколько хотите! Только не стройте добродетельных, остроумных, героических или гениальных физиономий — мы же так хорошо знаем друг друга, зачем стараться!» [IV.5]

Дантон не только комментирует монотонность повседневной жизни, но и неуловимость объяснения нашего существования. Он желает понять, почему же, если жизнь - цикл, и «мы можем хныкать в могиле так же, как в колыбели» [IV.5]. Он предполагает, что мы всегда актерствуем, и говорит о смерти [II.1]: «Тогда уж по крайней мере стоит уйти эффектно - расшаркаться под занавес и услышать за спиной гром аплодисментов. Это красиво, это для нас; мы ведь все еще стоим на подмостках, хотя под конец нас зарежут всерьез». И он настаивает на идее Судьбы, или Фортуна [11.5]: «Марионетки... Марионетки, подвешенные на веревках неведомых сил... Нигде, ни в чем мы не бываем самими собой!» Все это — свидетельства дантоновской философии жизни. Существование кажется ему бесполезным, и он отказывается даже влиять на собственную судьбу, поскольку верит, что не управляет ею. Дантон позволяет Фортуне распоряжаться его жизнью не обязательно потому, что так он хочет, но потому, что чувствует: никакой альтернативы нет.

Карл-Луи Мюллер в картине «Вызов последних жертв» театрально изображает последние дни в французской Консьержери. Элементы этого художественного произведения - микрокосм политики-театра - в свою очередь, подкрепляют большой тезис мира-театра. Мюллер, как режиссер, управляет организацией и освещением, и, хотя в картине изображен только один момент (как было принято в европейской художественной традиции), она отсылает к тому, что уже произошло и что должно произойти, так же как драма передала бы через время. Мюллер, единственный сочинитель этой драмы, должен принять ответственность не только режиссера, но и писателя, и он включает пьесу в пьесу, распределение ролей, и вызывает симпатию к своим актерам. Своим руководством и творческими усилиями Мюллер создает в «Вызове последних жертв Террора» драму на холсте.

Расположение и освещение - существенная часть работы Мюллера. Человек, помещенный на авансцене и в центре картины, - ведущий актер в этой пьесе. Он в фокусе полотна и изображен ярче, чем окружающие, потому что его историю Мюллер хочет выдвинуть на первый план. Эта часть картины - портрет человека по имени Андре Шенье [Matthias, 2], жертва террора, через очевидную симпатию Мюллера к роялистам, изображен как светский мученик.

Важны также группировка и освещение вокруг ведущего актера. В массовках любой пьесы режиссер должен установить меньшие группы в толпе. Мюллер показывает зрителю мать с ребенком, истеричную женщину, успокаиваемую священником, и человека, чья жена упала в обморок, а дочь хватается за него, когда называют его имя. Мюллер берет некую «поэтическую лицензию», чтобы увеличивать катарсис - очистку страстей, достигнутую благодаря жалости (жертвы не заслуживают их участи) и тревоге (аудитория, или зритель, мог бы оказаться в положении актеров), - и пафос роялистов в «Вызове последних жертв Террора». На самом деле младенцев не убивали, и женщин, которые могли доказать беременность, не казнили до срока. Картина нереалистична и в том, мужчины и женщины в революционных тюрьмах никогда не содержались вместе [Matthias, 1]. (Бюхнер тоже пренебрегает историческими фактами в «Смерти Дантона», изображая Томаса Пейна скорее атеистом, чем деистом, и полностью «фабрикуя» самоубийства Жюли Дантон и Люсиль Демулен, чтобы создать пафос дантонистов [Reddick, 213-14].) Те, на ком, по желанию Мюллера, аудитория должна сосредоточиться, помещены в большем освещении. К примеру, женщина, что поднимается со стула, услышав свое имя, и рука мужчины, указывающего на нее, отмечены как центр внимания.

Действие в «Вызове последних жертв Террора» также драматическое. Хотя на первый взгляд может показаться, что эта работа изображает только сцену или момент пьесы, в действительности она выполняет гораздо больше. Мы можем определить, что случилось и что случится с женщиной, стоящей в телеге, отодвигают на задний план через ключи в живописи. Опрокинутый соломенный стул и выражение лица Шенье подразумевают, что она сидела на авансцене рядом с ним, когда назвали ее имя. Мы также видим, что ее погрузили в телегу, и из этого можно заключить, что она предназначена для гильотины. Так, схватывая один момент, Мюллер повествует не только о настоящем, но и об истории и о судьбе.

Как автор драмы, Мюллер рисует историю и литературу, чтобы создать пьесу в пьесе. Соломенный стул - ссылка на роман Альфреда Виньи «Стелло» (1832) [Matthias, 2]. Этот роман, известный образованным людям времени Мюллера и, несомненно, им прочитанный, был вдохновлен жизнью и смертью Шенье и, возможно, внес вклад в успех «Вызова последних жертв». Глава, названная «Соломенный стул» была зеркалом одного из этих стульев, связанным с теми, кто сидел на них и «как они выходили». Включение стула, возможно, было предназначено для отражения зрителями жизни и смерти Шенье [Matthias, 2]. Этот стул, однако, ссылка не единственно на ведущего актера, но и на пьесу в пьесе, разыгрываемую заключенными в Консьержери.

Роялисты решают идти на смерть благородно, и чтобы исполнить это намерение, они обратились к Римской истории. Дабы достойно встретить конец, заключенным необходимо было разыграть сцену. Репетируя ее, каждый заключенный стоял на соломенном стуле, будто на эшафоте, и каждый становился актером, готовым репетировать свой последний выход. Эта болезненная игра позволяла роялистам быть храбрыми актерами перед ужасающей гильотиной, а их репетиция является пьесой в пьесе.

В создании своей драмы Мюллер учитывает симпатию и распределение ролей. Он выставляет напоказ иронию и лицемерие революционеров, поскольку они принимают роли аристократии. Их отказ от демократии по причине врожденной человеческой жадности и самоудовлетворения, воплощает пословицу «абсолютная власть развращает абсолютно». Аристократия, наоборот, низведена до заключенных. Мюллер хочет, чтобы аудитория сочувствовала им: он создает пафос аристократии через ребенка, священника и очень старой женщины в массовке, и презрение к революционерам, показывая дерзость их положения и одежды и жестокость в неумолимом отделении мужчины от его жены и дочери.

Мюллер создает драму в картине «Вызов последних жертв». Он делает это как автор и режиссер своей пьесы. В работе Мюллера последние дни французской Революции запечатлены с точки зрения заключенных. Он управляет организацией и освещением, изображает прошлое, настоящее и будущее своей драмы, использует пьесу в пьесе и направляет симпатию аудитории. «Вызов последних жертв» - тщательно выполненное и яркое театральное представление последнего часа роялистов. Оно служит микрокосмом театральности революции и, в большем масштабе, - драмы политики и даже в более общем - мира-театра.

Несметное число пьес и картин, в которых предметом является театральность мира, указывает, что драма нашей жизни - возвращающаяся тема искусства и литературы. Это обаяние сомнительной действительности нашего мира - общее явление. Кто из нас не чувствовал в тот или иной момент, что жизнь – всего лишь представление, что мы только исполняли роль? Возможно, оттого, что нам трудно определить цель нашей жизни и причину нашего существования, легче думать о жизни в каких-то терминах, знакомых и материальных, подобно театру. Если мы думаем о самих себе как об актерах перед одним всемогущим Режиссером, мы можем думать о нашей жизни как о назначенной нам роли. Когда мы знаем, что Режиссер, который одновременно и аудитория, и критик, ждет, готовый оценить наше исполнение, когда мы выходим на сцену, мы можем найти цель в нашей роли, потому что знаем Его критерии оценки, и, в свою очередь, понимаем причину нашего существования.

Цитированные работы

Buchner, Georg. Danton's Death. Trans. Henry Schmidt. New York Continuum Publishing Company, 1988.

Matthias, Diana C.J. Unpublished Pamphlet: "The Last Roll Call of the Victims of the Terror". University of Notre Dame. The Snite Museum of Art.

Reddick John. "Introduction" and "Notes." Danton's Death. London: Penguin Books, 1993.

Справочные работы

Dickens, Charles. A Tale of Two Cities London: Oxford University Press, 1958.

Schmidt, Henry. "Introduction" and "Glossary." Danton's Death. New York: Continuum Publishing Company. 1966.

Vega, Lope de. Acting Is Believing Trans. Michael D. McGaha. Texas: Trinity University Press, 1966.

McGaha, Michael. "Introduction." Acting Is Believing Texas: Trinity University Press, 1966.

Перевод с англ. О.Осиповой, Э.Пашковского. © 2003

Цитаты из пьесы Г.Бюхнера приведены по: Г.Бюхнер. Смерть Дантона / Пьесы. М.: Художественная литература. 1972.