

УДК 008.009.

DOI: 10.17748/2075-9908-2015-7-7/2-273-276

СУВОРОВА Людмила Григорьевна,
Тюменский государственный университет,
г. Тюмень, Россия
lgsuv@yandex.ru

SUVOROVA Lyudmila G.,
Tyumen State University,
Tyumen, Russia
lgsuv@yandex.ru

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ЖИВОПИСИ, ТЕАТРА И ПОВСЕДНЕВНОСТИ

MUTUAL INFLUENCE OF PAINTING, THEATRE AND EVERYDAY LIFE

Основываясь на работах Ю.М. Лотмана, автор рассматривает процесс взаимодействия живописи и театра, их взаимное влияние на обыденность. Акцент делается на выявлении особенностей взаимовлияния театра и живописи в период конца XVIII – начала XIX века. Театр, используя выразительные средства живописи, создает новые формы сценического искусства. Декорации становятся действующими лицами, а не служат фоном для актеров. Актерская техника также претерпевает изменения: на смену динамике движений приходит статика динамичных поз. Отождествление сцены и картины привело к появлению нового жанра «живых картин». Не только искусство живописи оказывало влияние на театр, создавая новые формы, но и театр влиял на живопись, порождая портрет, типизирующий модель в соответствии с традиционными театральными персонажами. Постепенно граница между искусством и обыденностью рушится, и театр проникает в жизнь. Логическим итогом рассматриваемого процесса оказывается и театрализация обыденной жизни. Реальная жизнь начинает рассматриваться как спектакль, что открывает не только новые возможности в установленном диапазоне дозволенного поведения, но и позволяет выходить за рамки и быть законодателем индивидуальной модели поведения, наполнить свою жизнь событиями и, таким образом, избавляться от власти обычая.

Basing on the works of Yu.M. Lotman, the author examines the process of interaction between painting and theatre, and their mutual influence on the routine. The emphasis is on identifying the peculiarities of the interaction of theatre and painting in the period from the late XVIII – early XIX century. Theatre using expressive means of painting, created new forms of performing arts. The scenery becomes actors, not serving as a background for the actors. Acting technique was also being changed, the dynamics of the movements was changed into the static of dynamic postures. The identification of the scene and the picture led to the emergence of a new genre of "living paintings". Not only the art of painting influenced a theatre, creating new forms, but the theatre influenced painting too, creating a portrait typifying a model in accordance with the traditional theatrical characters. Gradually the boundary between art and commonplace had been crumbling, the theatre entered the life. It turned out that the theatricality of everyday life became the logical result of the considered process. Real life started to be considered as a performance that opened not only new possibilities in the prescribed range of permitted conduct, but also went beyond and was the legislator of individual behaviors, filled everyday reality with events, and thus, made a person free from the control of custom.

Ключевые слова: театр, живопись, театрализация жизни, ритуализация поведения.

Keywords: theatre, painting, staging life, ritualization of behavior

В начале XIX в. мы обнаруживаем тесную связь между театром и живописью. Спектакль тяготеет к выразительным средствам живописи, используются и сходные понятия «сцена», «картина». Даже изображая непрерывный поток реальности, театр в то же время делит ее на отдельные картины, сцены, вычлняя устойчивые, самостоятельные дискретные единицы. И изображенное на картине – это тоже остановленный, выхваченный из реальности момент. И в том, и в другом случае такой момент, такая единица является пространственно замкнутой, стремящейся к «остановленности во времени». Спектакль тяготеет к живописи и отчетливо распадается на отдельные картины, сформированные по законам композиции образов на живописном полотне. Существенно меняются и декорации: они становятся похожими на картины, на самостоятельные художественные произведения и сами разыгрывают спектакль, а не служат фоном для игры актеров.

Перед нами предстает принципиально новый театр, где главными действующими лицами становятся декорации, которые сменяются под музыку, и это действие составляет спектакль. Отождествление сцены и картины привело к появлению нового жанра «живых картин», – отмечает Ю.М. Лотман. «Живые картины» – спектакли, в которых сценическое действие сводилось к формированию композиции из неподвижных, статичных персонажей, находящихся в динамичных позах. Замкнутое пространство, ограниченное рамкой сцены, цвет, неподвижность фигур, замерших в динамичных позах – все это уподоблялось картине. И.В. Гете в «Правилах для актеров» предлагал заменить сцену картиной, в которой отсутствуют фигуры, а фигуры следует поменять на актеров [1. с. 74]. Такая картина воспринималась как цельная, динамическая, живая картинка, поскольку зритель воссоздавал движение в своем разуме. Весь спектакль разделялся на ряд сменяющих друг друга неподвижных картин. Артисты располагались в рамках этой картины по правилам размещения фигур на полотне.

Не только искусство живописи оказывало влияние на театр, создавая новые формы, но и театр влиял на живопись, становясь «промежуточным кодом» между реальностью и картиной. Как следствие, возникал портрет, на котором модель представляла в сценическом костюме, отсылающем к определенному персонажу, традиционному для театра. Иными словами, изобра-

жался не человек, а характер, типичный театральный образ-маска, соответствующий какому-либо пороку или добродетели. Казалось, что изображенное художниками, воспроизводит не саму жизнь, а театральные сцены. Это особенно характерно, например, для А. Витто, у которого композиция строится по театральному принципу. В картинах первый план уподобляется сцене, и все действие происходит именно там. Создается впечатление, что действие освещается искусственным светом, рампой. Усиливают театральный эффект обрамляющие сцену кулисы. Справедливости ради, стоит отметить, что театрализация живописи присуща не только эпохе Классицизма, но и Романтизму, хотя сильное взаимовлияние театра и живописи является главенствующим стилем эпохи Классицизма.

«Для всякого акта семиотического осознания существенным является выделение в окружающей действительности значимых и незначимых элементов. Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют» [2, с. 80]. В обыденном поведении человека можно выделить два уровня: «значимое» поведение (наполненное информацией, смыслами) и поведение обыденное, не несущее никаких смыслов. На сцене этим видам поведения соответствовали персонажи «высокие» и «низкие». Только для «высоких» персонажей существовал набор определенных поз и жестов, служащих отличительным знаком исторического поведения, часто ритуализированного. И.В. Гете в «Правилах для актеров» пояснял, что играющие первые роли должны быть более статичны, чем те, кто играет второстепенные роли. И вообще, правила, нормы картинного расположения персонажей и выразительных поз могут быть применены только к персонажам, представляющим людей «высоких» и благородных. Ритуализация поведения вовлекала человека в мир искусства и оказывала на него сильное влияние. В обыденном поведении человека позы и жесты не были знаками, поэтому оказывались малозаметны. Это не значит, что не изображалось обыденное поведение людей. Подлинным считалось «высокое», ритуализированное поведение, заимствующее образцы и нормы из высокого искусства. Таким образом, актерская игра на сцене обуславливалась определенным набором поз и жестов, а задачей режиссера было композиционное размещение персонажей. Существование устойчивого, определенного набора поз и жестов актера привело к созданию основ сценического искусства. Иллюстрации с изображением поз и жестов становятся инструкцией к спектаклю.

Постепенно обыденная жизнь простых людей начинает осознаваться как историческая, со своим набором поз и жестов у «низких» персонажей, поведение становится знаковым и выходит за рамки театра в сферу обыденной жизни людей, порождая его театрализацию. Ю.М. Лотман пишет: «Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тенденцией уподобить сценическую жизнь реальной столь же константной оказывается противоположная – уподобить реальную жизнь ... театру» [2, с. 83]. С одной стороны, живопись воздействует на театр, театр влияет на обыденную жизнь и живопись, а с другой – живопись и театр испытывают сильное влияние обыденности, которая начинает требовать от них «реальности». В появившемся треугольнике – обыденность, театр, живопись – возникает напряженный непрерывный внутренний процесс взаимообмена символами и средствами выразительности.

Любое произведение искусства является, по сути, ограниченной моделью безграничного мира, отражением бесконечного в конечном, и поэтому оно не может представлять собой копию объекта со свойственными ему формами. Произведение искусства – это всегда перевод одной реальности в другую. Ю.М. Лотман приходит к выводу, что театр находится «между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств...». Более того, «жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика» [2, с. 83].

В начале XIX в. граница между искусством и обыденностью рушится, и театр врывается в жизнь, театрализуя и изменяя ее. Нормы речи, характерные для сценических персонажей, становятся нормой повседневной речи, люди свои поступки, речь и даже судьбу начинают строить по театральным образцам. Таким образом, искусство становится примером, моделью для жизни. Театрализируются все сферы жизни. Реальная жизнь начинает рассматриваться как спектакль, что открывает новые возможности в установленном диапазоне дозволенного поведения.

Обыденная жизнь дворянина XVIII в., скованная традициями, обычаями, была неподвижной, бессобытийной. Привлекательность театральной жизни как раз и состояла в том, что она представляла собой цепь событий, где персонаж был законодателем своего поведения, влиял на мир и вмешивался в происходящие события. Уподобление обыденной жизни спектаклю позволяло человеку и избирать модель индивидуального поведения, и наполнить свою жизнь событиями, и избавляло его от власти обычая.

Говорить о том, что выход театра в сферу обыденной жизни – характерная черта эпохи Классицизма, было бы неверным. Если обратиться к предшествующей эпохе, эпохе Позднего Возрождения, эпохе Шекспира, то можно смело говорить о сходных тенденциях. У. Шекспир говорит о «всеобщем лицедействе». Межличностные отношения приобретают характер театрализованного представления. Весь мир становится театром: «женщины, мужчины – все актеры».

Характеризуя этот период, М.Н. Соколов пишет: «Он присутствует всюду – и в храмовой архитектуре, напоминающей пышные декорации, и в парках, принимающих вид театров природы, и в новых, увлекательно-фабульных градостроительных перспективах» [4, с. 322]. В театральном мире постепенно формируются два течения: театр в рамках театра и театр, выходящий за рамки сцены, театр, который выходит в реальную жизнь, становится ее прямым отражением.

Ситуация выхода театральности за пределы театра, стирание границ театра, повлекла необходимость придать театальному действию повышенную условность, подчеркивающую его игровой характер. Подвижность границ театра, как внешних, отличающих театр от не-театра, так и внутренних, привела к удвоению реальности. Возникает игра на противопоставлении реального/условного. Вдобавок театр меняет пространственно-временной вектор. Театр, обращенный к народу, вынужден включать в репертуар уже не мифологическую и историческую тематику, а бытовые темы, понятные и востребованные самыми широкими массами. Театр со временем становится глашатаем справедливости и равенства. В театре различные социальные группы уравниваются в праве обладания истиной, правдой. О. Уайльд говорит, что «правда в искусстве – это Правда, противоположность которой тоже истина» [5, с. 344]. И, далее, делает поразительный вывод о том, что «истины метафизики – это истины масок» [5, с. 344]. Театр становится глашатаем истины, разного рода философских сентенций, проблемной областью современной ему жизни и мысли. «Театр возвещает универсальную истину, – пишет А. Менегетти, – но, чтобы найти и понять таковую, необходимо лично ее пережить и осознать» [3, с. 11]. Поэтому зритель, ставя себя на место противоборствующих героев, переживал жизнь каждого героя.

Мы видим, что у театра Позднего Возрождения и театра эпохи Классицизма много общих черт, но существует и принципиальное различие. Театр эпохи Позднего Возрождения испытывает на себе сильное влияние философии, поэтому можно говорить о триаде – философия, театр и обыденность, внутри которой возникает напряженное троегласие, а в эпоху Классицизма такой триадой было единство живописи, театра и обыденности. В заключение хотелось бы отметить, что взаимовлияние театра и живописи и театрализация обыденной жизни становятся одним из господствующих стилей в эпоху Классицизма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Гете И.В.* Правила для актеров. Соб. соч.: в 10 томах. – М.: Художественная литература, 1980. Т.Х. – С. 70-74.
2. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
3. *Менегетти А.* Кино, театр, бессознательное. Том 2. – М.: ННБФ Онтопсихология, 2003. – 224 с.
4. *Соколов М.Н.* Вечный ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с.
5. *Уайльд О.* Избранные произведения в 2-х т. Том 2. – М.: Республика, 1993. – 543 с.

REFERENCES

1. *Goethe I.V.* Rules for the actors. [Pravila dlya akterov]. Collected works: in 10 volumes. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1980. T. H. P. 70-74.
2. *Lotman Y.M.* Inside minded worlds. Man – text – semiosphere – history. [Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya]. Moscow: Languages of Russian culture, 1999. 464 p.
3. *Meneghetti A.* Cinema, theatre, unconscious. [Kino, teatr, bessoznatel'noe]. Volume 2. Moscow: NBF Ontopsychology, 2003. 224 p.
4. *Sokolov M.N.* The eternal Renaissance. Lectures on the morphology of the Renaissance culture. [Vechnyy renessans. Lektsii o morfologii kul'tury Vozrozhdeniya]. Moscow: Progress-Traditsiya, 1999. 424 p.
5. *Wilde O.* Selected works in 2 volumes. [Izbrannye proizvedeniya v 2 t.]. Volume 2. Moscow: Republic, 1993. 543 p.

Information about the author

Суворова Людмила Григорьевна, кандидат философских наук, доцент, кафедра философии, Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Россия
lgsuv@yandex.ru

Получена: 23.12.2015

Для цитирования статьи: Суворова Л.Г. Взаимовлияние живописи, театра и повседневности. Краснодар: Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Том. № 7. Часть 2. с. 273-276.
doi: 10.17748/2075-9908-2015-7-7/2-273-276

Информация об авторе

Suvorova Lyudmila G., Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Philosophy, Tyumen State University Tyumen, Russia
lgsuv@yandex.ru

Received: 23.12.2015

For article citation: Suvorova L.G. Mutual influence of painting, theatre and everyday life. [Vzaimovliyanie zhivopisi, teatra i povsednevnosti]. Krasnodar. Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'= Historical and Social Educational Ideas. 2015. Tom . № 7 . Vol.2. Pp. 273-276.
doi: 10.17748/2075-9908-2015-7-7/2-273-276