



ТАТЬЯНА КАЗАРИНА МИФ И ТЕАТР - ТУДА И ОБРАТНО

НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА В.С.НЕКРАСОВА

Культурологи хорошо знают, как тесно театр связан с мифом. Связан уже генетически: по утверждению Фрейденберг, театральная сцена изначально понималась, как пространство вечности, выдвинутое на территорию жизни, своего рода прореха между временем и вечным, сквозь которую можно наблюдать вечный ход вещей. По отношению к этому действу все земные процессы - только инварианты вечного (исходного) спектакля.

Сцена - это не царство смерти. По Барту, "физическая смерть никогда не входит в трагедийное пространство... Аталида закалывает себя на сцене, но испускает дух за сценой".

Сцена - это жизнь, но находящаяся под постоянным прицелом смерти, с нее не спускает глаз небытие: "Расиновская сцена представляет спектакль в двояком смысле - зрелище для невидимого и зрелище для зрителя" (Р.Барт).

Две роковые черты, окаймляющие человеческую жизнь - момент прихода в нее и момент ухода слиты здесь в одну - границу между бытием и небытием, именно она обозначена как место существования человека. Само это существование делается проблематичным, человек вынужден его постоянно отстаивать прежде всего - в слове: "Сфера языка - единственная сфера, которой принадлежит трагедия: в трагедии никогда не умирают, ибо все время говорят. И наоборот: уход со сцены для героя так или иначе равнозначен смерти" (Расиновский человек, 149).

Итак, трагедия поднимает персонажа над текучестью жизни и статикой смерти, придает необыкновенную значительность каждому его слову и жесту. Жест и слово помнят исключительность этой ситуации и способны восстановить ее в сознании зрителя, слушателя. Память театра сохраняет генетически присущую ему возможность помещать любое событие в мифологическую систему координат (между жизнью и смертью). Театральная зрелищность и аффектированность заставляют в любом жесте, выражением па всబицсе обозрение, видеть ключ и разгадку, квинтэссенцию и итог сюжетов современности.

В этом качестве театральность давно вышла за рамки искусства. Ю.М.Лотман много писал о театральности как важнейшей составляющей русской культуры XVIII-XIX веков, с этой точки зрения он характеризовал поведение декабристов, дворцовый этикет и т.д., зафиксировал сложную систему ролей и амплуа, сложившуюся здесь.

ДОРОГА ЧЕРЕЗ ТЕАТР ВЕДЕТ К МИФУ, ДОРОГА К МИФУ ИДЕТ ЧЕРЕЗ ТЕАТР. Это остро ощущали все спонтанные и хорошо знали все соизнательные мифотворцы. Создатели-автомифов в XX веке активно пользовались театральными присямы. Секрет того потрясающего воздействия, которое оказывала сама личность Ахматовой на окружающих, Лидия Гинзбург видела в том, что "Ахматова в быту сохранила театральность поведения, у нее был жест..."

Знание этих достаточно очевидных вещей делает трудообъяснимыми некоторые устойчивые оценки современных литературных явлений. В частности, заставляет усомниться в том, что главная миссия концептуализма состоит в демифологизации. Это устойчивая характеристика концептуалистов и, кажется, никто не посагал им звание великих борцов с мифами советской эпохи и мифотворчеством последнего времени. Между тем, так же хорошо известна их тяга к театрализации и ритуализации - разного рода акциям и перформансам, к превращению собственных выступлений на сцене - в моноспектакли - с соответствующими декорациями, мимикой, жестами.

Интересно понять, как в текстах концептуалистов взаимодействуют театральное и мифологическое, как удаётся избежать мифотворчества, активно прибегая к театрализации.

Чтобы показать это наглядно, нужны обозримые тексты. Из соображений удобства я обратилась к про-

изведениям Некрасова, легко убедившись, что они несут в себе тот же театральный заряд.

Крохотные тексты Некрасова - что-то вроде микроспектаклей. При их последовательном чтении создается впечатление, что это своего рода коллекция - коллекция речевых жестов - общераспространенных речевых реакций на знакомые всем явления. Все это микросценки, в которых отражена пластика мысли, пластика чувства и речи наших современников, нас всех.

Эти произведения очень смеки: они сохраняют качество индивидуальной реакции, живого душевного движения, но они оказываются очень характерным для всех.

Что-то я так хочу
В Ленинград

Так хочу в Ленинград

Только я так хочу
В Ленинград

И обратно

В этом очень легко увидеть не только оформление личного порыва, но и характерное для всякого русского человека желание двигаться не двигаясь; меняться, ничего не меняя...

Гражданин
Гражданин
Гражданин

Гражданин
Вы не за границей

Очевидно, что это сценика. Где наглядно действует только один персонаж и в единственный фразе выбалтывается важную особенность национального мышления: это мышление архаично, в его основе древнейшее убеждение в том, что только наша жизнь подчинена нормам, за границей начинается параболическая жизнь, где парушение нормы - закон. Здесь проявляется себя высокое превосходство человека, который подпишет собой единственно правильную и уникальную в этом смысле организацию бытия.

Такие стихотворения персонажны: герой виден, как на сцене. Текст краток до ущербности, слово редуцировано, герою почти не разрешено говорить, но при этом удается многое сказать. За счет чего? На помощь немощному слову приходит театральное средство - пластика. Жесты героя легко угадываются: не нужно богатое воображение, чтобы понять, когда он скрученное качает головой, пожимает плечами, грозит пальцем и т.д.

Рисунок мизансцены (указания к жестикуляции) определяет сам выбор слов. Некрасов предпочитает наиболее архаичный речевой пласт, слова той речи, которая еще не обособила звук от движения - междометия (или другие части речи в той же функции):

Ну знаете ли	Охоро
это	у нас-то хорошо
вы извините	у них плохо
	что у них плохо
Еще бы	у нас хорошо

и чего

Надо еще...

потому что

а у них что

Михаил Айзенберг много и умно писал о том, что новая поэзия вынуждена искать незамутненные источники, слова, не дискредитированные, не загаженные идеологией. Участвуя в этом общем поиске, Некрасов и находит ПОЧТИ-ЕЩЕ-НЕ-СЛОВА, НЕДОСЛОВА - междометия. Это слова того разряда, которые не

столько называют смыслы, сколько вызывают на помощь другие приемы

смысловыражения - подкрепляют себя движением, мимикой. Междометие - слово, еще не способное быть идеологичным, двухголосым, слово до идеологии. Оно у Некрасова открывает собою текст, окраиняет его, уподобляет себе - превращает все сказанное в единый телесно-словесный отклик на какое-то внешнее явление.

Междометие - ситуативно: это звуковое оформление телодвижения, это звуковая проекция, как крикание или покашливание. Оно всегда рождается при нас. Оно единично, и мы видим или представляем источник, человека, его породившего. Между тем, оно не индивидуально, не закреплено за конкретной личностью. Его, например, нельзя прочитывать. Нельзя сказать: "Как говорил Гегель, ух-ты!" Оно принадлежит одному и не принадлежит одному. И это становится источником конфликта, который обогащается Некрасовым.

У нас на глазах в максимальной непрятательной форме объявляется высказывание, которое несет след всех индивидуальных "почесываний", которое "просто как мычание" и при этом уже оно, СЛОВО-ЖЕСТ, заключает в себе некий миф о национальном характере, национальной судьбе. Ведь миф всегда констатирует существование некого постоянного порядка вещей, не зависимого от человека. "Междометное мышление" Некрасова позволяет увидеть зародыш мифа в простейшей звуковой реакции. Некрасов открывает элементарную частичку мифотворчества. Ею оказывается не слово служебное, абстрактное, оторванное от жизни, а словожизнь, еще не отшедшую от себя телодвижения, мимику. Именно оно сохраняет универсализм, который затем сообщает мифу. Та всеобщая связь вещей, о какой свидетельствует миф, обнаруживает себя в простейшем и органическом дыхании бытия.

Тексты Некрасова, на мой взгляд, несут убеждение в исцеленности мифотворчества, отождествляют его с самим человеческим существованием. Если Некрасов разрушает миф, то он разрушает миф о возможности уничтожения мифа.

Пафос концептуализма в этом сего изводе оказывается куда менее однозначным, чем принято считать: это не только искусство мифоразрушающее или скорбящее по поводу неупотребимости мифа, сколько - вынужденное признать его полную неотличимость от жизни.

Наверное, несколько приведенных примеров из творчества одного только автора недостаточно для широких обобщений, но я думаю, что сказанное во многом относится и к другим концептуалистам. Мне представляется, что Лев Рубинштейн "выступает" на той же сцене, что и Некрасов, но с другим "триюком". Его прием противоположен по смыслу, но ведет к тому же результату.

Рубинштейн работает с мертвыми словами, авторство которых утрачено; со словами, похороненными на карточках. С ними обращаются как с мертвыми предметами: тасуют, перекладывают, как вещи. Но в ходе этих механических операций между мертвыми "ничими" репликами возникает живое взаимодействие, рождается диалог, отношения, возникает сюжет. Пребывание автора на сцене и его ритуальные манипуляции с карточками рождают ассоциации с театральным зреющим. Перед пами своего рода самозарождение театра, и вместе с ним - мифа, сопрягающего жизнь и смерть. Думаю, в данном случае, мифа о воскрешении. Может быть, отсюда мощное эмоциональное воздействие текстов Рубинштейна: все-таки на наших глазах происходит превращение смерти в жизнь, а чудо не может не вызвать катарсис.