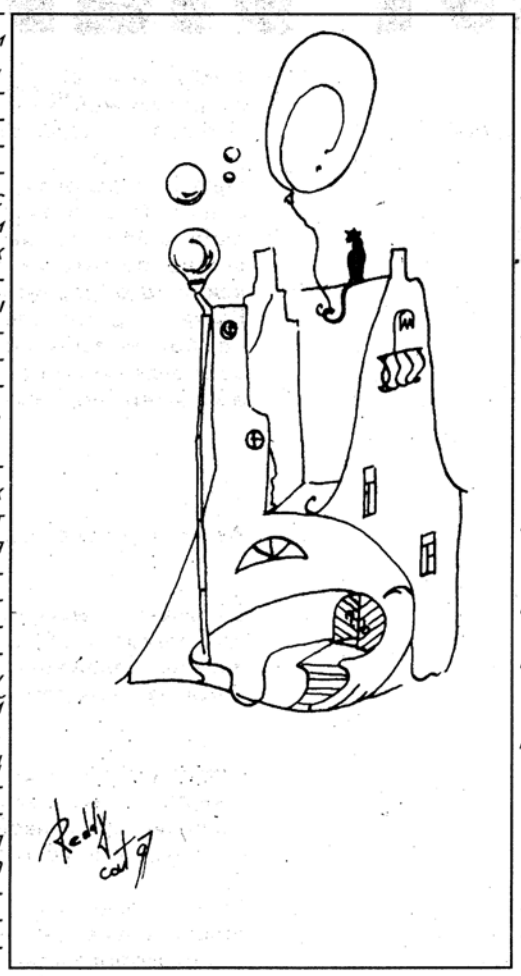
1998 N1 (31)

функцию вторичных, искусственных языков, знаковых систем, к которым относятся все научные языки и системы типа уличной сигнализации.

Что значит отнестись к естественному языку как Другому? Это значит спровоцировать его на актуализацию собственных возможностей, учесть в момент самого события общения его внутреннюю логику самораскрытия и т. п. Например, если мы таким образом отнесемся к человеческому телу, к языку жестов, то получим пластический театр. Спектакли современных пластических театров часто строятся как демонстрация смысловых возможностей пластики человеческого тела как таковой, как актуализация самобытной природы самого жеста. Или же, с этой точки зрения, скажем, история русской поэзии есть история реализованных, сбывшихся, уникальных возможностей русского языка. Так, например, можно сказать, что «существующие стиховые системы русской поэзии соответствуют трем стилям произношения с их характерной просодией», а «ритм стиха строится на природе самого языкового материала и мобилизует именно его языковые средства». (Б.В.Томашевский).

Современное искусство все больше демонстрирует условность языка «вторичных моделирующих систем», оторвавшихся от своего истока, и находит художественное на специально не отведенных для этого территориях. Например, вся практика европейского и отечественного концептуализма и конкретизма в области литературы показывает, как художественное для того, чтобы исполниться в подлинное событие, все больше сдвигается в сторону самого обычного разговорного языка, простейшей номинации, "внутренней речи" и т. д. В сущности, это лишь доказывает извечное расширение границ художественного, в частности и до простого разговорного дискурса, до непосредственных, до-художественных очевидностей, до момента рождения всякой мысли (а вряд ли он отличен от момента рождения речи), - расширение, неизменно осуществляемое в ту или иную эпоху, для которой существует феномен художественного, но осуществляемое у того или иного художника с разной степенью радикальности.



Конечно, «вторичная моделирующая система» имеет на вооружении целую систему универсальных выразительных приемов, не связанных конкретно с каким-либо определенным естественным языком: жанры, мигрирующие образы, готовые формы, сюжетные схемы и т. д. Это проблема характерна вообще более всего для литературы, хотя и другие искусства имеют свои «вторичные» структуры. Но и собственный (искусственный) язык литературы в этом случае выступает как реализация "другости" человеческого языка вообще. То есть общение, например, с жанром романа, поиск новых романных возможностей имеет аналогичную структуру, что и общение с жанром сонаты или симфонии, организованное как актуализация для-себя-бытия звука как такового.

Итак, мы получаем, что стихи, например, в их наличной форме - это чистая условность, театр. Стихи - это не то, что «в рифму» и не то, что «без рифмы», не то, что «с метром» и не то, что «без метра». Искусство театра - это не то, что «после третьего звонка». Живопись - это не то, что «в рамке» и не то, что «без рамки» и т.д. Все это не более чем вторичные признаки, условность, театральная декорация, бутафория, клюквенный сок. Но что же есть тогда настоящие «стихи», «театр», «живопись»? Не знаю. Знаю лишь, что существует художественная задача актуализации естественного языка, а все уже готовые формы ее условны, декоративны! Актуализация - это то, что происходит один раз. Совершившись, перейдя из состояния акта в наличие факта, она становится клише по отношению к последующим актам актуализации. Такое клише теперь обладает только одной способностью - властью. Оно будет властью до тех пор, пока не будет осознана его условность.

АЛЕКСАНДР УЛАНОВ

ТЕАТР И ТЕКСТ

Театр театрален.
Не искусственность (все искусство искусственно), но преувеличение и подчеркивание.
По тексту можно двигаться в любом направлении. Десятая строка стихотворения поясняет вторую. Кто не перелистывал страниц вперед и не читал книг с конца? Текст - ткань, сплетение, кто укажет начало ткани? Причем читающий распоряжается временем сам, выбирая, где остановиться и насколько вернуться назад.
Театр - диктатор, он не дает зрителю передышки, не разрешает ему шага в сторону или назад. А события неизбежно могут происходить лишь одно за другим. Театр последователен.
Время чтения текста - это вовсе не только время, проведенное за книгой. Любое чтение перекрещивается с поедаемым за книгой бисквитом, с мокрым снегом за окном - они тоже читают. С чтением другого текста. С любым другим действием, совершаемым, пока отложенная книга лежит с аккуратной закладкой на полке или в пыли под кроватью. Есть скорее не время чтения текста, а время жизни с ним.
Время спектакля огорожено и поднято на пъедестал. Театрально. Но почему бы тогда не устроить в этом времени праздник - ведь время праздника так же выделено и поднято?
Спектакль - стальная поденка. Он эфемерен, исчезая с закрытием занавеса. Он наделен необыкновенной по нынешним временам жесткостью, раз навсегда зафиксировав, отрепетировав одно прочтение. И это прочтение обязано быть неожиданным для зрителя. Иначе - зачем играть спектакль, если он уже сыгран в книге? Театр обречен на неожиданность (но это же требуется и от текста).
Может быть, один из путей театра к многозначности - импровизация, спектакль, протекающий каждый раз по-разному, заранее не известным путем. На который, однако, накладываются все прежние варианты спектакля - прежние опыты существования ряда людей в этом пространстве.
Любое чтение текста вслух - его интерпретация, причем единственная, так как слово произносится лишь однажды. Актер настаивает на этой интерпретации, расцвечивая ее. Читающий в молчании балансирует между множеством теней разной плотности. У читателя не один текст, а сто, у актера остаются преимущества неожиданности и музыки голоса.
Говорят, сейчас некоторые поэты театрализуют свои стихи. Знали бы они, на что идут, передоверяя свой голос другим. И зачем его передоверять - если можно отпустить его жить отдельно?
Почему голос всегда должен быть чьим-то ? Только в театре - если есть слова, то их обязательно кто-то должен произносить.
Театр развернут наружу, существует для зрителя. Между тем в тексте сейчас все более важны механизмы автокоммуникации, воздействия текста на пишущего.
Может быть, в театре этому могли бы соответствовать, во-первых, игра актера не для зрителей, а для себя. То есть проживание актером некоторых состояний, важных для него - а зрители просто наблюдают этот процесс. И во-вторых, театр, в котором нет зрителей, есть участники действия, которое может коснуться кого-то более, кого-то менее, но могущее коснуться каждого в любой момент.
Театр - как физически существующее - всегда перед опасностью оплотнения. Например, Л.С.Рубинштейн обращается с речевыми практиками как режиссер. Но он именно "как режиссер", а не режиссер. Его фразы настолько успешно создают произносящего их персонажа и ситуацию, где эти фразы произносятся, что физическая реализация этих фраз выглядит как реализация метафоры. Девушка, чьи губы как рубины, прекрасна, с каменной гостьей, чьи губы из рубина, вряд ли кто захочет целоваться. Существуют ли вообще тексты Рубинштейна вне его берегущего и мягкого голоса? Его театр воздушен. Всякое воплощение мечты несовершенно.
Но театр нагляден - и, может быть, иногда это ликбез, средство адаптации, разыгрывания в лицах, как читают диалог на уроке чужого языка, вживаясь в него. После леса будут отброшены.
Театр - не текст, и текст - не театр. Но любая оригинальность подчеркнута и выделена - театральна. Любая оригинальность - игра и праздник. (Не потому ли столь оригинальны некоторые люди театра ?) Вот почему текст, если он не хочет быть искусством выживания с температурой 36,6 вглядывается в театр. А театр, если он не хочет быть однозначным повествованием в раскрашенных картинках, вглядывается в текст.