



ВИТАЛИЙ ЛЕХЦИЕР ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК ТЕАТР

Прежде чем, поставить проблему «художественное как театр», необходимо как-то определить художественное как таковое. Я буду делать это с феноменологических позиций. Всякий конкретный художественный текст, конкретный художественный опыт должен иметь внеопытные основания или условия, позволяющие ему реализовываться именно в качестве художественного. Таким условием всех эмпирических художественных текстов является трансцендентальная структура художественного как такого. Художественное как трансцендентальное есть событие. Это значит, что оно существует только здесь-и-сейчас, только в длительности исполнения. Однако длительность или время художественного не есть эмпирическое время чтения или писания, не есть конкретно-психологический или технический процесс, всегда отягощенный посторонними элементами, это внутреннее, трансцендентальное время, знающее только «неделимое настоящее». /.../

Художественное есть событие общения, в которое человек поставлен априори. Необратимость и фундаментальность для человеческого существования значимость этого отношения были хорошо прочувствованы в философии диалога. Общение здесь понимается как событие отношения двух равноправных субъектов, утверждающих «другость» друг друга. Но отцами-основателями этой философии, К. Ясперсом, М. Бубером, М. Бахтиным и др. было упущенено два принципиальных момента. Первый: всякий последовательно продуманный и осуществленный диалог есть с необходимостью общение трех, то есть триалог. Действительно, всякий диалог предполагает не только двух общающихся, но и то, благодаря чему происходит общение. Диалог не может происходить в абсолютной пустоте, вакууме и вне какого-либо языка. Само понятие диалога содержит в себе указание на изначальное присутствие в акте общения языка этого общения, слова (логоса). Второе: общение не есть только межчеловеческое общение, но общение со всякой вещью, выступающей при этом полноправным, активным и независимым субъектом, обладающим собственным для себя бытием, собственной «другостью».

Так вот, художественное есть событие диалога, развернутого «до конца», то есть событие триалога. Два субъекта уже были названы: это вещь и язык. Наконец третий - трансцендентально-экзистенциальное "я" художника (то есть оба названных уровня его сознания). Это самое универсальное и всеобщее определение художественного, одинаково справедливое для всех типов конкретных художественных текстов, для всех эмпирических видов искусств, существующих или только могущих существовать. /.../

При этом реализация смысловой целостности означает то, что она здесь впервые возникает, создается, актуализируется, ищет в процессе актуализации свою определенность, «текет», оставаясь незавершенной. Это «текение» есть поиск смысловой целостности, смыслового единства, которое принципиально не может быть сведено к какому либо одному значению, к какой-либо последней идентичности, окончательной самотождественности. Определение и неопределенность, завершение и незавершенность, актуальность и потенциальность - два противоположенных полюса, два разнонаправленных вектора процесса актуализации. Актуализация, таким образом, есть понятие смыслового становления. Актуализация в событии художественного выступает в двояком отношении: как актуализация Другого и как самоактуализация.

Теперь, перед нами со всей очевидностью встает проблема театральной сущности события триалога. Обсуждение театральности художественного события в принципе

можно вести по всем трем линиям его конкретной динамики: то есть по линиям А) трансцендентально-экзистенциальное «я» - вещь, Б) трансцендентально-экзистентиальное «я» - язык и В) вещь - язык. Остановимся опять же очень кратко на первых двух.

А. Итак, мы сказали, что событие триалога не знает объектов, а знает только субъектов, причем эти субъекты впервые здесь и возникают, порождая друг друга в качестве субъектов или в качестве Другого. Очевиден вопрос: что значит «субъектность» или «активность» вещи, что значит вещь как Другой, если таковой она предстает только в конституирующем сознании трансцендентально-экзистенциального «я» художника? Не будет ли справедливей в таком случае говорить о «квазиак-

тер», процитируем такие строки: «На площадь выбежав свободен // Стал колоннады полу-круг, // И распластался храм Господен, // Как легкий крестовик-паук» (Мандельштам). Перед нами метафора. Речь идет о Казанском соборе в Петербурге. Поэту показалось, что храм похож на огромного паука. Если бы художественное отношение к вещи в данном случае «забыло» в момент своего осуществления о самом себе, то есть об условной «другости» собора, которую оно утверждает, то возник бы миф. Собор, отождествленный с огромным пауком, должен был бы повернуть мифотворца в ужас и возможно в бегство. «Мифический субъект бросается на сцену, а не сидит занятый безмолвным ее созерцанием» (Лосев). Миф не знает дистанции, то есть «как если бы», то есть театра. Всякое художественное отношение, динамически сбывающееся в событии триалога, в частности художественное отношение к вещи, сбывающееся по законам метафоры, забывшее о своей условности, превращается в миф. Миф о Пигмалионе наглядно иллюстрирует такую самотрансформацию: в нем говориться о художнике, забывшем об условности своего продукта. Еще раз подчеркнем, что условность эта не имеет объективистского смысла, она устанавливается не сравнением с «объективной» действительностью, с тем, как «по правде», так как интенциональность не содержит в себе вообще никакой соотнесенности с чем-либо «по правде». Эта условность является выражением исключительно рефлексивной природы художественного отношения: оно не «слепо», как считал, например, Бахтин, и помнит самое себя. Так что имманентной сферы, имманентной «правды» всецело достаточно, чтобы обосновать тетрально-игровой статус художественных отношений в событии триалога. И с этой точки зрения, он абсолютно реален.

Но художественная игра состоит не только в том, чтобы помнить о «как если бы», но и в том, чтобы одновременно забывать об этом. Именно в силу такого забывания, преодоления условности утверждаемая «другость» Другого обнаруживает внутреннюю логику саморазвертывания, самоактуализации собственной смысловой целостности. Эта антагоничность - неотъемлемое качество всякого отношения в событии триалога.

Необходимо заметить, что так понимаемая игра не противостоит «серьезности». Отмечаемая антагоничность игры должна быть сыграна по правилам, то есть серьезно.

Игра противостоит наивности, одинаково возможной и при создании произведения и при его восприятии. У так называемого наивного восприятия или «наивного реализма» есть или во всяком случае были резоны. Так строилось само «реалистическое» искусство, в котором «как если бы» было глубоко спрятано, в том числе и от его творцов. «Как если бы», разумеется, здесь не было полностью забыто, иначе, оно превратилось бы в миф, но и не было отрефлексировано, осознанно, введено в саму динамику художественных отношений триалога. Таким образом, искусство, в котором, не отрефлексировано его театральная природа, может быть названо наивным искусством или искусством реализма. Искусство двадцатого века освободилось от наивности. В нем театральность отрефлексирована и рефлексия эта введена в само событие триалога.

Второй подход к проблеме театральности художественного связан с его языком, с его актуализацией в событии триалога. Дело в том, что всякий искусственный язык в этом событии (например, язык поэзии или театра) создан (создаваем) на базе естественного именно в качестве той или иной реализации его «другости», имманентной ему логики самораскрытия. В структурализме искусственный язык, построенный на основе естественного, называется «вторичной моделирующей системой» (Ю. Лотман). Причем для нас концептуально важен не просто тот факт, что вторичная моделирующая система сформирована естественным языком, а тот - что она есть реализуемая здесь-и-сейчас его «другость», его для-себя-бытие. Это отличает ее от имеющих только обслуживающую

