



ИРИНА САМОРУКОВА ТЕКСТ КАК ТЕАТР: ВАРИАЦИИ В ДУХЕ БАРТА

Неплохо звучит: текст как театр. Положим, союз "КАК" в данном случае читается "В КАЧЕСТВЕ". Правила русской пунктуации: если "КАК" - "В КАЧЕСТВЕ" - запятая не ставится: "Пригов как поэт", "слон как животное", "сковорода как посуда". Все эти примеры подразумевают атрибуцию одной из нескольких сторон-функций объекта рассуждения. При этом само собой разумеется, что вышеупомянутый Пригов Дмитрий Александрович может предстать не только В КАЧЕСТВЕ поэта, но и КАК художник, музыкант, мужчина, наконец; слон КАК тягловая сила или символ мещанства; сковорода КАК орудие решения семейных проблем. Но если запятыми все-таки поставить, то мы получим КАК БЫ сравнение, от которого один шаг до метафоры-тождества и еще один до ТИРЕ: ТЕКСТ-ТЕАТР или ТЕКСТ - ЭТО ТЕАТР.

Синтагматическое смещение - и теоретик замер в недоумении относительно природы "некой последовательности знаков" и смысла этой последовательности.

А ведь вопрос казался решенным: "последовательность" творится автором, в ней автор "запечатлевает", "фиксирует", "изображает" "реальность, действительность, жизнь" с благородной целью ее "познания и оценки". С другой стороны (любопытно, с какой же?), тот же текст является информацией, передающейся от автора адресату, информацией в большинстве своем "идеологической", а если взять текст художественный, то практических всякой. В обоих случаях гордо парит над текстом могучий дух АВТОРА, а за текстом встает нудный, как тень отца Гамлета, призрак общественной пользы. Почему все полезное так невыносимо скучно, уныло, пресно, почему от него всегда пованивает школьной столовой, улыбчивым насилием любящих родителей? О этот МИФ, родившийся из болезни языка, паранойи дискурса, убежденного в том, что его власть над реальностью имеет объективное основание!

"ИСКОННАЯ НЕАДЕКВАТНОСТЬ ЯЗЫКА И РЕАЛЬНОСТИ". Это уже Барт. "Текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора..." Опять Барт, или много раньше, но почти то же - Бахтин.

Бартовская теория текста рвется за пределы гносеологии и коммуникации в область чистого перформатива, эстетики телесной игры, удовольствия. Перформатив - это такая редкая глагольная форма, употребляемая исключительно в первом лице настоящего времени, в которой акт высказывания не заключает в себе иного содержания, кроме самого этого акта. Например, СИМ ПОВЕЛЕВАЮ в устах царя или ПЮЮ в устах древнейшего поэта. Основные понятия бартовской теории текста вырастают из сравнения последнего с театром: "телесная тождественность пишущего", "перформация", "обыгрывание кода", "групповое письмо" (как в драматургии, даже в ее традиционном понимании, генеральный субъект речи распыляется в речи персонажей), "очуждение", "литературная сцена", "речевой акт", "игровая роль", "фактура голоса", "сценическое пространство" и, наконец, пресловутая "СМЕРТЬ АВТОРА" как название текста-спектакля.

Но есть ТЕКСТ и ТЕКСТ-ПРОИЗВЕДЕНИЕ. Различие между ними связано не с вменяемостью-невменяемостью покойника автора, который ничто иное, как фигура языка-дискурса, а с позицией ЧИТАТЕЛЯ. Бывает читатель "правильный", "конкретно-исторический", продукт господствующих стереотипов, например, загипnotизированный читатель эпохи соцреализма, нравственный читатель застоя, читатель перестройки, смакующий "запретные" темы. Для Барта такой читатель - не ЧИТАТЕЛЬ вовсе. Он продолжение коммуникативной цепочки господствующего дискурса, "читатель на бумаге". Но есть иной читатель - гедонист, соглядатай. Он - позиция ВНЕ клубка дискурсов, представленных в тексте. "Это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь НЕКТО, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст".

Ситуация с читателем чем-то сродни греческой трагедии. Текст ее СОТКАН из двузначных слов, которые каждое из действующих лиц понимает односторонне (в этом постоянном недоразумении и заключается "трагическое"; однако есть и некто, слышащий каждое слово во всей его двой-

ственности, слышащий как бы даже глухоту действующих лиц, что говорят перед ним; этот "некто" - читатель, слушатель, зритель. ТЕКСТ-ПРОИЗВЕДЕНИЕ создает исторически ограниченная область языка, или система дискурсов, воплощающая господствующий концепт. Произведения изучают в школе, именно там они проходятся по юным душам, или юные души, устойчивые к воспитанию, брезгливо отворачиваясь, проходят мимо произведений. Читатель, почувствовавший игровую, легкомысленную природу текста, кайф перверсии, инициирует текст, фактически рождает его.

Барт предлагает понятие - "письмо вслух", чтобы передать эту эстетику текстового удовольствия. Он вспоминает об одном из разделов античной риторики - *actio*. Здесь излагались рецепты, позволяющие, например, голосовыми модуляциями, облечь ораторский дискурс в телесную оболочку. Речь шла о ФАКТУРЕ ГОЛОСА, об искусстве ТЕЛЕСНОГО УПРАВЛЕНИЯ КОДОМ, изменить который невозможно, но можно ОБЫГРАТЬ, о перформации, об идентификации себя через заведомо чужое.

Индивидуальное, таким образом, проявляется "в телесной артикуляции языка как произносительного органа, а не языка как средства коммуникации". Играет не только текст, внутри себя состоящий из огромного количества культурно-языковых ролей. Обыгрывает текст тот, кто его читает, внимает ему. Поэтому "сценическое пространство текста лишено рампы". Поэтому УМЕРШИЙ АВТОР ВОСКРЕСАЕТ В ЧИТАТЕЛЕ. Автор в него ПЕРЕВОПЛОЩАЕТСЯ.

Всякое письмо трансцендентально, то есть состоит из внеперсональных языковых ролей, которые присваивают себе пишущего. Всякий текст драматургичен, если понимать под драмой совокупность речевых актов, оформляющих архетипы - восходящие к мифу поведенческие модели. Напомню, что драма - это наиболее "чистый" вид архетипического письма, прорвавшийся к житейским историям только в конце 18 века.

Остается задать вопрос, что ж в этом, в этой внеперсональной природе письма, дурного, фатально обрекающего субъекта на нудное повторение задов, лишающего его радости и свободы? Ведь не чувствует себя скованным исполнитель народной песни, "переживающий" в формулках традиционной поэтики. У него остается свобода ГОЛОСОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ. Есть она и у современного скриптора-автора, восходящего к фигуре читателя-гедониста.

ПРИСВОЕНИЕ ЧУЖОГО ПУТЕМ ДИСТАНЦИРОВАНИЯ ОТ НЕГО И ИГРЫ С ЭТИМ ЧУЖИМ.

Если у актера есть амплуа, то в глазах наивного зрителя он с этим амплуа сливаются, лишается всякой самости, полностью превращается в роль, становится ее продуктом. В конце концов можно будет говорить о "смерти актера" как субъекта перевоплощения, гибели актера как творческого субъекта. Демиургическое амплуа украло у АВТОРА свободу, уничтожило его телесную самоидентичность. А если автору отказаться от роли БОГА-ХОЗЯИНА, если ему разыграть самого себя, поразившую как гром среди ясного неба надындивидуальную природу языка осознать как ПРИЕМ ОЧУЖДЕНИЯ и в этом осознании зафиксировать собственную телесность, насладившись индивидуально-животным существованием в ТЕКСТЕ-ТЕАТРЕ-МИРЕ... Занять позицию безответственного и легкомысленного читателя... "Я" реализуется в самом акте перформации, в акте чтения-игры, в упорстве говорения вопреки коду, в смещении этого кода.

"Упорствовать и смещаться - оба эти действия в конечном счете связаны с методом, свойственным игре. Вот почему не стоит удивляться, если на недосягаемом горизонте языковой анархии, там, где язык пытается ускользнуть от своей собственной власти и от собственного раболепства, мы обнаружим нечто, похожее на театр".

Конец цитаты.

