



СЕРГЕЙ ЛЕЙБРАД ГЕРОЙ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Театр - самое страшное, самое покойницкое из искусств XX века. Пожалуй, не любовь к традиционному театру, а всякий театр удивительно традиционен, вольно или невольно, сознательно или бессознательно объединяет очень разных прежде всего литераторов, создателей текстов, скрипторов и лириков.

Именно театр ассоциируется с определением "искусство (литература) до Освенцима". Именно под ним подразумевается все тошнотворное и фальшивое, жизнеподобное и психологическое, в смысле интриганское и бытовое, что сконцентрировалось в терминах "реализм", "критический реализм", "социалистический реализм", все манерное и правдивое до истерии, бессловно-картонное, салонное и макияжное, что распирало изнутри турбокулезные души "декаданса", "символизма" и "романтизма"... Весь мучительный и постыдный пафос художества, его претензия на серьезность и значимость, откровенность и нравственную спазматичность, любовно-зубовный скрежет и высокую тоску.

В данном контексте ведь можно говорить и о предельной "реалистичности" авангардного театра, который доводит романскую человечность сентиментально-психологического и социально-нравственного театров до идиотического предела. Агитация и пропаганда жестом и телом, голосом и сверканием глазных яблок, лишенная мифологической, биологической и ритуально-невменяемой природы отвратительна и показательна до мизантропии.

Театр как ничто другое изображает нашу неестественность в стремлении заниматься чем-то публичным, сущностным и значимым.

Изображать собой неизображаемое в принципе, существующее по другим законам и уничтожаемое самим процессом сценического разыгрывания, общедоступной демонстрации высоты или низости некоего квази-объективного опыта, симулируемого как действие, как жизнь в жизни - чтобы мы не говорили есть конструирование (чем более эмоциональное, тем более плачевное) банального, тривиального и все равно возвышенного обмана, подлога et cetera.

Театр жестокости, абсурда, обэритутский реальный театр, попадая в пространство профессионального академического или самодеятельного театра свистит и фукает совершенно также несвеже и райсобесовски, как и народный театр имени МХАТа периода классического социализма.

Удивительно, но искусство, решительнее всего выступившее против театральности как таковой и которое нельзя назвать точнее и определеннее, чем "концептуализм", оккупировало все ту же злополучную сценическую площадку. Под "концептуализмом" в данном контексте я разумею и конкретную поэзию, и Сатуновского, и Соковнина, и Вс. Некрасова, и собственно московских концептуалистов в лице Пригова и Рубинштейна, а также некоторых других литераторов, несколько иначе, но столь же отчетливо остраняющих языковое пространство и время (и, конечно, конечно, всем известных художников, акционеров и инсталляторов). Постмодернизм гораздо более амбивалентен, "под", многослойен и демократичен, безграниччен и многосмыслен (двусмыслен, трехсмыслен и т.д.). Концептуализм чище, жестче, беспощаднее и очевиднее...

Говоря об уничтожении театральности, я имею в виду синонимичность театральности и искусства вообще. Получается абракадабра: искусство убивает театральность как искусство, при этом овеществляясь, материализуясь все-таки в формах, канонах и общепринятым (и общеприятном) качестве искусственной реальности. И совершает свой крематорский или мавзолейный акт в значительной мере театральными же методами. И преуспевает в этом до поры до времени несравненно более успешно, чем так называемая документальная литература (кино, телевидение и т.п.), отличающаяся от

вымыщенной только кажущейся достоверностью, нетворимостью. Помните слова Сальвадора Дали: "Я отличаюсь от сумасшедшего только тем, что я не сумасшедший". Спасибо, за разъяснение, иначе как же мы могли бы это заметить?

Концептуализм великолепно доказал, что лирическое самовыражение, лирическое высказывание (не говоря уже о более глобальных романно-социальных дискурсах), все то, что мы воспринимали как личное, натуральное, естественное, экзистенциальное есть, в сущности, совершенно, абсолютно обратное вкладываемому в эти слова смыслу. То есть что-либо антилиричнее, антиличнее, античеловечнее лирической позиции вряд ли на белом свете сыщешь. Впрочем, сыщешь и еще как. Свое высшее воплощение фальшивая чувствительность и озабоченность психологической жизнью и общественной истиной находят в театре, где всякий, даже очень тихий и цирковой пафос оборачиваются ходульностью и мертвостью. "Мертвость" какое-то глухое "лирическое" слово. Муляжность, кукольность, мумифицированность...

Не случайно, что концептуалисты очень недоверчиво относятся к возможности переноса своих текстов на театральные подиумы. А вдруг с ними произойдет то же самое, что и с

позитивным смыслом). Пригов, в отличие от правоверных постмодернистов, стирает не границы между жизнью и искусством, он стирает границы между хорошим искусством и плохим, убеждая нас, что всякое искусство плохо, и при этом демонстрируя почти (почему почти?) гениальные образцы бездарного квазилитературного, визуального и, конечно, жизнетеатрального творчества. Более изощренного того же эффекта добивается и Сорокин, но слишком глубоко и про-думанно, а потому талантливо и вполне иерархично. Сорокин - писатель. Пригов - творец, тварь дрожащая, оказавшаяся куда мужественнее, сильнее и убедительнее сонма членов советских и антисоветских профессиональных художественных союзов имени Родиона Раскольникова.

Что делать теперь, сидучи в этой одомашненной концептуалистами бездне сознания? Прошло уже более десяти лет, но никакого принципиально иного и более актуального явления художественная практика так и не оформила (частные прорывы и заблуждения не счет...).

Не потерявшим способности артикулировать свои впечатления читателям и режиссерам пора бы уже решительно окультурить концептуальный корпус, кажущийся не поддающимся педагогической дрессуре объективного, а не адекватного искусства-ведения. Пришло время театрального освоения, деконструирования концептуальной поэтики, остановившей время и парализовавшей речь. Наступило время поставить памятник выдающемуся типу художественного бытования эпохи по-зднего идеологического террора...

Михаил Айзенберг, обладающей после Вс. Некрасова самым чутким слухом и контрастным зрением, нашел для себя такие закоулки, подвалы и чердаки сознания, которые так и не сумел освоить концептуализм и где традиционная лирическая поэтика, лишенная прожекторного освещения, сохранила пластическую обнаженность и сдержанность подлинность.

Тимур Кибиров - автор голосовой. Он поет то, что более всего соответствует "духу музыки". Мертвый и социально-биографический язык идеально преображается в его творчестве в мещанский фольклор, в этнографическую сущность современного человека, в единственную непридуманную реальность еще не остывшего прошлого. Нечто подобное пытался сделать и Алексей Цветков, переводивший безжалостный сленг советской эпохи на латинский язык. Но слишком пристрастно и для художника непозволительно субъективно.

Дмитрий Воденников ищет способа текстуально декретировать окончательный эпистемологический разрыв. Для него эпоха от Державина (через Мандельштама, Заболоцкого, Оболдуева, Бродского, лианозовцев) до Рубинштейна, Айзенберга и Кибирова - одна эпоха. Одно время. И он уже присутствует после него, после всего этого великого скопа культурно-литературного языкового феномена или ноумена. Воденников - лирик-стилизатор, создающий предельное лирическое напряжение не в прямом высказывании (стилизаторское начало не позволяет этого сделать), а в интонационных смещениях и нарушениях классических правил силлабо-тоники, каковые так любил и, оказывается, продолжает любить русский стих.

А мне все мерещится возможность нового лиризма, некривого слова, лишенного претензии и претендующего на серьезность. Неназванная реальность, оставляющая шансы на мое личное присутствие, мои личные симпатии и бескомпромиссные нетеатральные страсти, окружает провинциальную страну со всех сторон. Мандельштамовское безумие уже было. Мы выписаны из психбольницы. Какое слово произнести, чтобы тебя не вернули обратно?..



Генри Мур. Маска. 1929.

линейными лирическими "произведениями", деформированными в добавок еще и драматургическим прочтением.. Однако сами они на всех уровнях своего художественного существования тотально театральны: в принципе, в форме, в структуре, в неразрывности процесса и восприятия, оценки и реакции, провокации и сознательного отбора, игры и разрушения. В центр выносится гедонистический интеллектуальный аспект действия, поступка, сюжета, маршрута, непроизношения через называние, интонирование и нейтрализацию языковой и поведенческой заданности. "Как я люблю то, что не люблю, но чем вместе с вами являюсь", - слышится мне в карточках Льва Рубинштейна, в его голосе и облике. Он не приурочен, не пародирует, не балансирует над пропастью, ничем не рискует. Он не импровизатор и не актер, не поэт и не культуролог, не персонаж и не индивидуум. Он сам себе театр. Он играет сам с собой, для себя, но в нашем присутствии. Играет потому, что живет, говорит на этом языке, помнит именно эти слова и через них осознает границы собственного "я". Дмитрий Александрович - существо значительно более злое и опасное. Тот утверждает тотальную силу искусства, ибо по Пригову - человек и есть искусство. И чем его творчество претенциознее, тем оно и художественнее (все эпитеты в данном случае я хотел бы нагрузить максимально