

Кети
Чухров

85.33

Ч-963

ЭСТЕТИКА И ПОЛИТИКА



БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ
ПРОЕКТ ТЕАТРА
В ФИЛОСОФСКОЙ
КРИТИКЕ ИСКУССТВА



ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Кети Чухров

**БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ
ПРОЕКТ ТЕАТРА
В ФИЛОСОФСКОЙ
КРИТИКЕ ИСКУССТВА**

Чухров Кети

Ч-96 Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров ; [науч. ред. А. В. Магун]. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с. — (Эстетика и политика; Вып. 1).

ISBN 978-5-94380-108-2

Автор обращается к театру как к художественной практике, которая мыслит эстетику через этическое и политическое. Книга посвящена анализу понятия «театр» в ряде важнейших эстетических теорий, в которых театр определяет горизонт не только художественных практик, но и самой философии — он задает и регулирует отношение к искусству и превращает само мышление в своеобразную художественную топологию. Автор предлагает рассмотреть театр и современное искусство как два разных художественно-политических проекта современности. В работе исследуется антропология исполнительских практик, рассматриваются различные режимы «повторения» в исполнительских искусствах. Одним из главных контекстов книги является философская топология театральности Жюль Делеза, а также осмысление им категорий различия, повторения и события. Помимо Делеза в книге рассматриваются теории театра и перформативности Р. Вагнера, Ф. Ницше, Ж. Деррида, Ф. Лаку-Лабарта, П. Слотердайка, М. Хайдеггера, Ф. Лиотара, Дж. Агамбена, В. Подороги.

УДК 792
ББК 85.33

В оформлении обложки использована фотография спектакля Виктора Алмпиева и Мариана Жунина «Мы говорим о музыке» (производство: Teatro Metastasio, Венецианская Биеннале и Синефантом + Дом для Венецианской Биеннале (We're Talking About Music. Created for the Biennale di Venezia. Produced by the Teatro Metastasio Stabile della Toscana, the Biennale di Venezia, and Cine Fantom + Dom), 2005; фото Юлии Жуниной).

© Кети Чухров, 2011
© Европейский университет
в Санкт-Петербурге, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо введения	7
1 Антропология исполнения	25
2 Антитеатр деконструкции	49
3 Театр «Различия и повторения»	80
4 От мимесиса к исполнению. От потенциального к свершаемому	101
5 Искусство между государством и энтропией	134
6 Ницше/Вагнер vs Сократ/Моцарт	143
7 Семиотическая алеаторика (серия) и/или Событие	190
8 Современное искусство и его «отрицательная» генеалогия	210
Вместо заключения	247
Библиография	261
Указатель имен	273
Summary	276

Моим учителям

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ К ПРОБЛЕМАТИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ «ТЕАТР»

Сегодня понятие искусства — в его общем смысле — фигурирует тогда, когда исследуется в качестве эстетики, истории, культурологии, — т. е. когда рассматривается в качестве научного феномена. Когда же мы апеллируем к искусству как к практике, мы делим его на определенные жанры — на искусства. Сама же практика, которую мы определяем словом *искусство* — в том смысле, в каком оно способно говорить от имени «всеобщего», — главным образом соотносится с так называемым «современным» искусством. Именно оно является сегодня доминирующей цивилизационно-культурной парадигмой современности. Когда мы говорим art, то имеем в виду contemporary art.

Однако вопрос в том, способно ли «современное искусство» на данном этапе своего развития в полной мере отражать эмансипаторные потенциальности жизни и творчества. Подобный вопрос возникает в связи с тем, что современному искусству далеко не всегда удается выйти за пределы образа, вещи, фантазма, политической иллюстрации или овеществленной концептуализации. Более того, современное актуальное искусство добровольно декларирует овеществленное сознание, гегемонию ценной вещи и, за редким исключением, не способно прикоснуться к важнейшим составляющим человеческого опыта.

Американский искусствовед Майкл Фрид в книге «Искусство и объектность» (*Art and Objecthood*, 1967), излагая основные составляющие модернистской тради-

ции, в качестве главной опасности рафинированным, «трансцендентальным» пространствам экспозиции называет театр. Под театральностью он имеет в виду выход трехмерного объекта в открытое пространство без обрамления (у таких художников, как Доналд Джадд, Роберт Моррис, Тони Смит) и его разделение на соотношения (что позже стало характеризовать концептуальные работы). Помимо жанровых нарушений, которые «театр» вносит в изобразительное искусство, «варварство» заключается еще и в том, что оно нарушает дистанцию созерцания, необходимую для изобразительного искусства. Другими словами, Фрид называет «театром» артистические практики, которые преодолевают гомогенность вещи в пользу столкновения разных поверхностей, канонов, стилей и смыслов в пользу концептуализации их соотношений.

Как было упомянуто выше, такую «невещественную» артистическую практику, смешивающую пространства и средства производства, Майкл Фрид называет «театром». Для Фрида театром является все, что выходит за обрамление экспонированной «картины» или условные пределы скульптуры. Любой выход объекта (концептуального объекта или инсталляции) в открытое соотношение с пространством — уже театрален, а значит, не художественен. Несмотря на то, что многие художники, осуждаемые Фридом за «театральность», предприняли радикальные попытки по снятию дихотомии, согласно которой художественное пространство делится на оптическую репрезентацию объектов и условное вместилище, в котором они обзрываются, — в современном искусстве и многих его экспозиционных стратегиях (несмотря на работы в рамках «эстетики отношений», эстетики ситуаций или документаций) преобладает экспонирование овеществленного объекта. Даже практики видеодокументации, перформанса и акций, проходящих за пределами экспозиционных пространств, существуют по преимуществу как выставочные, экспозиционные.

Другими словами, «современное искусство», апроприировавшее заявку на то, чтобы быть искусством «вообще», «всеобщим» искусством, а не просто его видом, является по преимуществу визуальным, изобразительным искусством, где произведение — вещь. Неудивительно, что пространство, нацеленное на сакрализацию подобных «вещей» (музей, галерея), не может допускать в себя практики, в которой автономная функция вещи, да и вообще функция произведения, отсутствовала бы.

Состояние современного искусства — еще один пример того, как проект искусства в том виде, в каком он фигурирует в contemporary art, в очередной раз превращается в прикладную индустрию, то есть близится к завершению. (Хотя этот процесс завершения гегемониальной парадигмы современности может продлиться не один год.)

В настоящей работе понятие «театр» мы избрали как оператор и даже анализатор, который позволил бы нам начать разговор об искусстве как о невещественной практике — практике исполнительской, учитывая и то, что исполнителем является не просто актер и художник, но человек и гражданин. С помощью этого понятия мы попытаемся определить те потенциальности, которые позволят нам говорить об искусстве, преодолевая цеховые ожидания, жанры, стили и каноны. Нам кажется, что артистические практики исполнения-повторения-становления, условно названные нами практиками «театра», представляют собой анти-жанр — творческие процедуры, которые вообще не имеют специализации и жанра, ибо потенциально готовы задействовать самые различные соотношения и параметры артистического повторения — визуальные, звуковые, пластические, смысловые, медийные, концептуальные и т. д. В таком вбирании важно не богатство выражения, а присутствие всего того, из чего антропологически, политически и артистически состоит человек. Однако в отличие от «современного искусства», которое тоже вбирает в себя множество практик и средств выражения, «театр» не ограничивается *исследованием* этих практик и различных технологий и медиумов, не сводится к накапливанию различных языков в своем реестре и не отчуждает их от человека как от существа, профанного по сравнению с рафинированными языками искусства. «Театр» использует эти коды или различные потенциальности выражения постольку, поскольку они необходимы в артистической практике для прояснения отношений между человеком, общностью людей и событием.

По этой причине настоящая работа не ставит своей целью описание театра как жанра, изложение определенной страницы его истории и эстетики и не преследует цели изложить некие театральные теории и этапы в истории театра. Понятие «театр» фигурирует в ней не в качестве одного из видов искусства, а как потенциальность, носителем которой является

само искусство. Мы пошли по иному направлению, чем исследование театра с точки зрения синтеза всех искусств, как тотальное произведение — Gesamtkunstwerk (хотя и подробно останавливаемся на проекте Вагнера), или в качестве различных традиций репрезентации, стилей представления и пр.

В этом смысле «театр» — это такая исполнительская практика, которая ставит собственно не художественные или не только художественные задачи — в том самом смысле, в каком искусство только тогда становится событием, когда способно покинуть свои пределы (рамки технэ) или забыть о них. На наш взгляд, конфликт между экзистенцией и игрой (исполненным, исполняемым бытием; удвоенным или превышенным бытием) представляет собой один из важнейших парадоксов, посредством которого философия, искусство и политика говорят об одном и том же. Именно эту переходную зону мы и называем «театром».

Итак, театр для нас не жанр, а антропологическая практика, обнажающая переходы и пороги между человеческим существованием и производением искусства. В самом исследовании «театр» фигурирует и как метафора искусства, и как понятие, которое в пост-гегелевской философии задает отношение к искусству. С одной стороны, через понятие «театр» имеет место попытка реанимации искусства — у Вагнера, Ницше, Делеза, Бадью. Через то же понятие (театр) у вышеперечисленных авторов реactualизируется и философия.

С другой стороны, — у Хайдеггера, Деррида, Агамбена — исполнение как практика рассматривается как препятствие для мысли и искусства.

В первом случае речь идет о театре как об истинностной процедуре или, по крайней мере, о наибольшей антропологической и онтологической близости к ней. Во втором случае — театр предстает эрозией мысли и искусства.

Интрига исследования состоит также в том, что «театр» фигурирует в философии как название чего-то иного, нежели один из типов искусства, якобы преобладающий над другими ввиду его синтетичности. Через приращенность понятию «театр» или его неприятие философия обнажает свой выбор по отношению к миру, политике и творчеству.

В случае отказа от антропологической парадигмы театра становление мыслится лишь как составная часть некоей условной тотальности — независимо от того, понимается ли эта тотальность через деконструкцию (как у Деррида) или квазитеологическую апофазу и мистику (как у Хайдеггера и Агамбена). В этом случае Событие почти невозможно, ибо оно невыразимо, неопишимо и постоянно откладывается (как у Деррида); либо Событие собственно и состоит в постижении мистики самого бытия, не является чем-то внешним бытию. Именно поэтому все практики исполнения — а исполняется только *событие* — рассматриваются в данной парадигме как бессмысленное и подражательное воспроизведение псевдореальности.

Напротив, в случае приверженности к парадигме «театра» антропология искусства строится на эксцессивных, *исполнительских* практиках в горизонте События. В этом случае (у Ницше, Делеза, Фуко, Бадью), напротив, само бытие понимается как становление. Здесь имманентность, каузальность и трансцендентальность не являются взаимоисключающими понятиями: действие трансцендентально, а мысль есть действие, театр. Трансцендентальное и эмпирическое не исключают друг друга.

В первом случае искусство является неотъемлемой частью мистически постигаемого «универсума». Во втором — искусство понимается как парадокс, который раскалывает «универсум» и образы бытия. Театр расположен между бытием и событием, он — удвоенное бытие, сверх-бытие (Делез). Режим театра занимается собственно этим противоречием между бытием и событием, которое пытается разрешить исполнительская практика. В таком случае философия исследует не виртуальную территорию искусства, а сам процесс *исполнения в качестве события* — т. е. не произведение и его место в культуре, а становленческий переход человека к артистической практике, сам режим *исполнения, перформинга* (не путать с перформансом). Этот переход к исполнительской, повторительной, артистической практике и мыслится как Событие.

Когда-то одной из главных причин того, почему искусству следует стать беспредметным, Казимир Малевич назвал «харчевой» принцип, на котором основано человеческое общежитие. Изжить его можно только

посредством искусства, представляющего собой форму жизни, в которой не остается места для «харчевых» стремлений. Это должно быть такое искусство, которое отказывается от изображения вещей, от предметного и бытового мира — от связи человека со всем тем, что привязывает его к потреблению и к валоризации бренного и преходящего.

Проблема, однако, состоит в том, что для выражения идеи невыразимости трансцендентальных, отвлеченных и небренных категорий Малевич использовал образы и изображения, выбрал традиционный медиум — живописное полотно. Как следствие, его требование отказаться от привязанности к вещам, образам, предметам хоть и воплотилось в иконоборческом антиобразе, но претерпело «сакрализацию» в качестве канонического предмета художественного авангарда; и это несмотря на его, пусть весьма эзотеричный, проект жизнестроения. Беспредметность супрематизма следует понимать как бесконечную машину абстрагирования от бытового измерения жизни. Но эта беспредметность все-таки *изображена* на полотне, в работах Малевича ей придается вполне определенная вещественная форма, пусть в виде абстрактной геометрии. Сегодня, когда презумпция беспредметной геометрии является неотъемлемой частью коммерчески успешного искусства, совершенно ясно, что абстрактное изобразительное искусство не стало концом жизни, основанной на «харчевом» принципе. Как раз наоборот, именно беспредметная геометрия стала основой современного утилитарного дизайна.

«Ничто», которое увидел Малевич (говоря о «Черном квадрате» художник писал, что увидел ночь), он увидел как «ничто» не только без предметов, но и *без людей*. Предмет, олицетворяющий конец «харчевого» принципа (даже если исключить товарную дороговизну этого произведения), оказался всего лишь концептуально-визуальной репрезентацией антиутилитарной антропологии. Во всяком случае, оставив мир без предметов, Малевич не придумал, что *будут делать люди* в его «антихарчевом» проекте жизнестроения, в планитах и архитектонах.

Позицию Малевича можно сравнить с декларациями из ранних работ Карла Маркса («Немецкая идеология», «К еврейскому вопросу», «Экономическо-философские рукописи 1844 года»). Объявляя весь предметный мир товаром и фетишем (движимым «харчевым» принципом), Маркс призывает человечество либо остаться вообще без вещей (если они все еще отчуждены разделением труда), либо очеловечить их так, чтобы они стали как бы «опредмеченными человеком».

Согласно марксовской интерпретации в «Экономическо-философских рукописях», отчуждение предметного мира снимается у Гегеля не через преодоление отчуждения между человеком и вещами и их производством, а благодаря следующей диалектической цепочке: на первом ее витке человек должен преодолеть предметность, ибо предметность считается «отчужденным, не соответствующим *человеческой сущности* (самосознанию) отношением человека». Т. е. человек возвращается к своей человеческой самости во всей абстрактной, вне-предметной чистоте. На этом витке, чтобы снять отчуждение между человеком и предметами, у Гегеля снимается сама предметность и таким образом «человек рассматривается как *непредметное, спиритуалистическое существо*». (Похожий ход мысли у Малевича.) На следующем витке «всякое обратное присвоение отчужденной предметной сущности выступает как включение ее в самосознание». ¹ На этом этапе самосознание овладевает предметной сущностью и обратно присваивает ее. С другой стороны, эта вобранная предметность находится у себя, в качестве инобытия сознания. Но в таком случае предметность у Гегеля не является самостоятельной или «существенной» по отношению к самосознанию. Согласно Марксу, «эта совокупность определений сознания делает предмет в себе *духовной сущностью*». ²

У Маркса же человек есть предметное (природное) существо. У него предмет не исключается из сознания и не растворяется самознанием, он просто должен стать «человеческим предметом или опредмеченным человеком». ³

¹ Карл Маркс, «Экономическо-философские рукописи 1844 года», в кн.: *Карл Маркс. Социология*. М.: Канон-пресс, 2000, с. 306–307.

² Там же, с. 308.

³ Там же, с. 263–264. Поэтому упразднение частной собственности означает полную эмансипацию всех человеческих чувств и свойств; но оно является этой эмансипацией именно потому, что эти чувства и свойства стали *человеческими* как в субъективном, так и в объективном смысле. Глаз стал *человеческим* глазом точно так же, как его объект стал общественным, *человеческим* объектом, созданным человеком для человека. Чувства имеют отношение к вещи ради вещи, но сама вещь есть *предметное человеческое* отношение к самой себе и к человеку, и наоборот. Вследствие этого потребность и пользование вещью утратили свою *эгоистическую* природу, а природа утратила свою голую *полезность*, так как польза стала *человеческой* пользой. Мы видели, что человек не теряет самого себя в своем предмете лишь в том случае,

Для Маркса предметное значит чувственное и любой предмет вовне человека есть продолжение его (человека) чувствования, существования, страсти и страдания. Значит, вещь не имеет ни автономного, сакрального статуса, ни, тем более, религиозной коннотации. В таком предмете одновременно преодолеваются прибавочная стоимость и символическая ценность, преувеличенность которой в условиях капитализма нами не осознается.

Один из аспектов режима «театра» в нашем понимании проявляется в преодолении «любви» к вещи как к автономной, сакральной предметности. Театр представляет собой прощание с «духовностью» подобного рода, в которой спиритуализм абстрагированного сознания и фетишизм овеществленного сознания странным образом соединяются, образуя культурный горизонт буржуазной эпохи.

Каким могло бы быть то пространство — экзистенциальное и антропологическое, — где вещь могла бы избежать фетишизации, обожествления и инструментализации; общаться с человеком вне бинарности сакрального и профанного, или просто быть рядом с человеком в том, в чем он совместен с другими? Для раннего Маркса такая возможность появляется только тогда, когда богатством будет считаться не частная собственность, не дух и воспарение в сферы метафизики, а другой человек.⁴ Иначе говоря, совместность, не опосредованная никаким другим отношением, кроме как межчеловеческим, — ни Богом, ни идолом, ни священной вещью, ни властью, ни государством.

В театре политика таких неовещественных отношений, независимо от степени ее утопичности, может быть не только помыслена или представлена, но даже в том случае, если ее еще не существует, она может быть *исполнена*.

если этот предмет становится для него *человеческим* предметом или опредмеченным человеком. Это возможно лишь тогда, когда этот предмет становится для него общественным предметом, сам он становится для себя *общественным* существом, а общество становится для него сущностью в данном предмете. Поэтому, с одной стороны, по мере того как предметная действительность повсюду в обществе становится для человека действительностью человеческих сущностных сил, человеческой действительностью, все *предметы* становятся для него *опредмечиванием* самого себя, утверждением и осуществлением его индивидуальности, *его* предметами.

⁴ Карл Маркс, «Экономическо-философские рукописи...», с. 269.

Специфический режим театра выпадает как из нарратива, так и из представления, но это связано не просто с эстетическим каноном игры. Сама игра (исполнение) есть следствие того, что человеку удается подключиться к плану идеального, одновременно находясь в зоне эмпирии. Однако специфика режима театра в том, что в нем вышеупомянутый эмпирический план идеального выявляется не столько в содержании исполняемого действия, сколько через саму практику перехода к исполнению, к игре, а фабула и содержание игрового действия вытекают из данной презумпции. Иначе говоря, люди играют или исполняют не что-то, а играют, исполняют свое исполнение чего-либо. Театр — это такой режим, где исполняется не какая-то роль, а исполняется исполнение жизни.

Настоящим бичом жанрового, репертуарного театра является то, что здесь театральная игра существует как вживание и подражание воображаемым фигурам нарратива, а актер и его режим игры ценны как выражение актерского мастерства, но вовсе не как его — актера — эмансипаторное человеческое состояние, которое содержит потенциальность изменения реальной жизни.

Антропология исполнения предполагает такую совместность людей, которая смещает связь человека с вещами на диалогическое столкновение между людьми. При этом персонаж может быть хоть «Богом», но исполнитель (актер) — может быть только человеком. Иначе говоря, театр — это режим коллективно воплощенного не вещественного сознания, коль скоро никакая собственность не фигурирует в игре в качестве собственности исполнителей и не опосредует игру.

Отношения, которые выстраиваются между исполнителями в режиме игры, не предполагают никаких отношений, кроме тех, что разворачиваются между людьми. В этом смысле театр можно считать особым антиутилитарным пространством, в котором приостанавливаются не только обменные процессы и действия потребления (такие действия приостанавливаются при восприятии и производстве и в других видах искусства), но в котором вступает в силу политический эрос, а эрос между вещью и человеком, — или тем, что делает вещь олицетворением желания, — приостанавливается.

Даже в том случае, если речь исходит от одного индивида, все равно число, предполагающее, что режим театра состоялся, — это как минимум

«два» (человека). Театр — это не выражение внутреннего мира или изложение идей, как в поэтической лирике. Речь в режиме театра по определению есть обращение вовне. В этом обращении вовне обращение к «другому» и становление другим неотделимы друг от друга, т. е. становление другим не может происходить без желания обращаться к «другому». Именно поэтому режим театра — это живая речь, анти-текст, анти-буква, а значит, текст Шекспира, например, — это не первоисточник, не оригинал и даже не партитура, а один из вариантов артистической реакции на событие.

Итак, понятие «театр» в нашем исследовании — это, с одной стороны, метафора искусства, а с другой — описание того, *что* философия в разные периоды находит в искусстве нереализованным с политической, эстетической и этической точек зрения. Каждая глава книги апеллирует к понятию «театра» через определенную философию, через артистический проект или утопию. Другими словами, речь пойдет не о тех или иных теориях театра, а о попытке написать современную эстетическую теорию. Используя аналитический оператор «театр», мы пытаемся размышлять о потенциальностях искусства, т. е. осуществлять его критику. Этот оператор позволяет нам также разметить парадигмы философии с точки зрения проявляющихся в ней эстетических приоритетов, и наконец, понятие «театр» позволяет нам ставить вопрос о политическом измерении искусства.

Одно из главных понятий, которое порой употребляется параллельно понятию «театр», — это «исполнение».

Исполнение понимается нами как процедура свершения, как процедура выбора и решимости производить в реальном времени некие действия, которые связаны с экзистенцией и зависят от нее, но уже не принадлежат ей (выпали из «бытия»). Исполнительские практики — это практики над- или сверх-бытийные. Это также практики становления, разворачивания и предъявления. Таковым является, например, исполнение музыки и вообще любая практика (речевая, актерская, пластическая, жестикуляционная, изобразительная), стремящаяся нечто *исполнить*, но при этом еще и предъявить процесс перехода от не-артистического к арти-

стическому, а не просто окончательный продукт. Исполнение является режимом, в котором не произошло окончательное оформление продукта предъявления, т. е. в режиме исполнения невозможно оперировать концептом⁵ произведения искусства. В случае исполнения про-изведение является процедурой — переходным действием между экзистенцией (условно говоря, бытием) и не-бытием (в смысле чего-то еще неизвестного или несуществующего). В этом случае искусство размещается не в ставшем, завершённом произведении, а в выяснении того, почему и зачем человеку надо выпадать из экзистенции, чтобы превышать ее или смещаться к измерению «артистического». На наш взгляд, это смещение зависит от События и само становится Событием. Ближе всего к таким переходным процессам располагаются исполнительские практики.

Исполнительское предъявление имеет природу повторения.

Как известно, Жиль Делез посвятил понятию повторение целую книгу. Он рассматривал три вида повторения: 1) механическое, хроническое повторение настоящего (повторение привычки); 2) «эротическое» повторение памяти, привязанное к прошлому (оба эти повторения несовершенны и пассивны); 3) «настоящее», «революционное» повторение — повторение-театр, в котором и хроника настоящего и ностальгия памяти преодолеваются в пользу будущего событийного и артистического действия. Такое повторение должно

заменить опосредующие представления непосредственными знаками... Театр повторения противостоит театру воспроизведения так же, как движение — понятию и представлению. ...здесь речь говорит раньше слов; жесты — возникают раньше изготовившегося тела, маски — раньше лиц.⁶

Третье повторение не привязано ни к настоящему, ни к прошлому; оно — «пустое» и способно вместить в себя Событие. Его измерением является «десекуализация Эроса» и «инстинкт смерти». Однако в этом случае инстинкт смерти — спутник «третьего повторения» — следует понимать,

⁵ Здесь и далее термин «концепт» используется в смысле философии Делеза. Нам представляется, что слово “concept”, означающее во французском языке «понятие», у Делеза приобретает особый оттенок значения, и поэтому мы следуем С. Зенкину, который перевел его как «концепт».

⁶ Жиль Делез, *Различие и повторение*, пер. Н. Маньковской и Э. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998, с. 21–24. 075620

не сводя его к Танатосу, а как горизонт, который только и позволяет оказаться свободным от смерти. Только признавая власть смерти, можно прийти к тому, что она не имеет власти. Третье повторение повторяет еще не существующее. Делез называет его повторением «предстоящего», что звучит как апория. Именно такое повторение определяет практики исполнения.

Мы останавливаемся на вопросах антропологии исполнения в *первой* главе («Антропология исполнения») и рассматриваем в ней опыт исполнения музыки как прототеатральную процессуальность, которая, ко всему прочему, еще и танатографична. Воображаемый порог смерти оказывается важной составляющей генеалогии искусства.

Во *второй* и *третьей* главах («Антитеатр деконструкции» и «Театр “Различия и повторения”») нам важно было противопоставить два отношения к концептам различия и повторения — деконструкцию Деррида и философию События Делеза. Несмотря на то, что Деррида часто солидаризировался с философскими концептами Делеза (но не с самим Делезом), несмотря на то, что речь идет о философах, касающихся похожих тем и концептов (различие, театр, повторение, «время, сорвавшееся с петель», Гамлет, Арто), их философские интерпретации опыта различия и отношение к концепту повторения не сводимы друг к другу, а порой и противоположны, что свидетельствует о том, что из философий Деррида и Делеза вытекают противоположные эстетические парадигмы.

Как известно, пафос Деррида в его критике непосредственного присутствия и состоял в попытке подвергнуть сомнению позицию критиков стандартной метафизики — Гуссерля, Батая, Фуко, — показав, что непосредственная экзистенция, которую они противопоставляют классической метафизике, вновь приводит к метафизике и не учитывает такие концепции как различие, отсутствие, след и т. д.

Если Делез считает, что не все способы радикального предъявления служат цели репрезентации, то Деррида рассматривает любой вид исполнительского разворачивания как фоноцентричное представление, как попытку вернуться к непосредственности «живого настоящего». Любой вид артистической игры, артистического повторения для Деррида ложен, если он не стремится самоаннулировать, умолкнуть, стать молчащим знаком. Именно в такой немоте, в отказе выражать и можно что-то выразить посредством совершенно иных, чем знаки, методов различения — посредством различания граммами, иероглификой, посредством «письма».

Любая речь для Деррида — это литература, текст, логос. Поэтому исполнительская, выразительная практика (театр в особенности) рискует стать простой репрезентацией логоса. Она должна быть освобождена от функции несения самоидентичного смысла. Вопрос в том, останется ли такой театр *исполнительским*, не приведет ли освобождение от голоса к освобождению от исполнения и выражения вообще.

Олицетворением превращения речи в грамматику (в граммы невыразимого) для Деррида является Антонен Арто. Деррида считает, что именно Арто находит состояние речи до слова, глоссопозью, когда слово еще не создано, когда дискурс и язык еще не вытеснили немому, крик и жесты, угнетенные логикой.

С точки зрения Деррида, Арто хочет отменить повтор, так как повторение понимается им как исполнение уже записанного, логически определенного, учрежденного кем-то в качестве «истинного», «идеального». И несмотря на то, что в деструктивном максимализме Арто Деррида видит опасность возвращения к метафизике («Выход за пределы метафизики посредством того мышления, которое, по словам Арто, еще не началось, всегда рискует возвратиться к той же метафизике»⁷), в своей статье «Вкрадчивое слово» он выделяет у Арто именно те характеристики, в которых ему удастся преобразовать язык жестокости в письмо, в иероглифическое различие, которое не является, конечно, самоидентичностью смысла, но не совпадает и с повторением в смысле Делеза. У Деррида есть собственная теория повторения, «итерации» (см. статью «Подпись, событие, контекст»⁸), которая заслуживает отдельного рассмотрения. При этом следует отметить, что в вышеупомянутой статье Деррида практически не использует слово повторение (*répétition*), употребляя понятие итерации, которое выступает скорее признаком письма и чтения, чем исполнения. Письмо и его итеративность следует понимать как расщепление различия, не нуждающееся в конкретном акте исполнения и в самом исполнителе. Таким образом, повторение Деррида скорее понимает как «повторяемость», как способность письма и его синтагм находиться в разрыве с местом и моментом производства и не зависеть

⁷ Жак Деррида, «Вкрадчивое слово», в кн.: Жак Деррида, *Письмо и различие*. М.: Академический проект, 2000.

⁸ Jacques Derrida, «Signature, Evenement, Context», in: *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

от них, тогда как у Делеза повторение невозможно без сингулярного выбора ситуации, ее производителя и ее «здесь и сейчас». Повторение Делеза разворачивается в необратимом сингулярном «возвращении» События, у Деррида же событие становится частью «дифференциальной типологии форм итерации».

Ложность исполнения Деррида доказывает именно на территории театра (в творчестве Арто), ведь практика исполнения (театр) отменяет деконструкцию, иератику, сакральное. Именно поэтому Деррида обращается к одной из самых интенсивных исполнительских практик — к Арто, чтобы изнутри показать, насколько этот опыт противоречит исполнению, игре, театру. Проект Арто, согласно интерпретации Деррида, стремится к остановке, самокастрации, к чистому различанию без производства, без резолюции и революции и, по сути, без События. Тем самым процедуры выражения и исполнения в искусстве оцениваются как исключительно репрезентативные. Таким образом, Деррида требует от искусства не быть искусством и приводит его к апории, согласно которой в искусстве важно только то, что нельзя повторить, представить, выразить, произвести. Деррида в данном случае подвергает критике не только и не столько репрезентацию, сколько процедуры выражения и сообщения, а также саму потенциальность к свершению.

В своей книге «Театр опыта» Эса Киркопельто⁹, напротив, видит во многих работах Деррида («Диссеминация», «Письмо и различие», «Грамматология») своеобразную апологию театра. Исследователь и театральный режиссер Киркопельто считает, что театр для Деррида — это область деконструкции, которая разыгрывает свою роль по отношению к истории метафизики, и эта роль превышает границы платоновской миметологии, гуссерлевской интенциональности, литературной критики и т. д. Театр представляет собой амбивалентную процедуру, содержащую как репрезентативные элементы, так и не репрезентативные, не явленные, и потому является как локализацией метафизических оппозиций, так и их дислокацией. Как показывает Киркопельто, современная сцена для Деррида и вовсе способна свернуть репрезентацию (метафизические процедуры) и свидетельствовать о провале метафизики.¹⁰ Автор, с одной

⁹ Esa Kirkopelto, *Le Théâtre de l'Expérience*. Paris: PUPS, 2008, p. 38–47.

¹⁰ «Текстуальная сцена дискурса (речь идет об анализе стихотворения в прозе Малларме «Mimique» в «Диссеминации» Деррида) открывается в жестуальном письме мима,

стороны, описывает деконструкцию Деррида как процедуру сценическую, квазитеатральную, а с другой стороны, ему приходится признать, что сцена театра понимается у Деррида как письмо. Очевидно, Деррида в театре интересует именно то, что вытесняет сценическое действие, деконструирует игру. (Именно в этом ключе Деррида воспринимает такую фигуру, как Арто.) Из данных наблюдений Э. Киркопельто следует, что, в отличие от понятия театра у Делеза, у Деррида театр, сцена, игра на ней (учитывая все виды, в том числе и жестуальных действий) не выходят за границы письма, различания, дополнения (*supplement*), некоего метапространства текста (см. главу «Антитеатр деконструкции»).

Совершенно иначе у Делеза. Повторение не понимается как репродукция, воспроизведение, миметическое уподобление. Напротив, повторение у Делеза синонимично Событию, но при этом не является репрезентацией. У Делеза нет страха перед неподлинностью и «симулякростью» повторения, поскольку повторение не имеет первичного содержания, которое бы оно повторяло. То, что повторяется, всегда уже утеряно, и свершиться должно не это утерянное, неуловимое и невыразимое сакральное содержание (исполнение и повтор которого Деррида счел бы ложным и невозможным), а само повторение. Повторение совершается ради повторения и такова природа искусства, что вовсе не предполагает его бессодержательности. Просто никакого содержания вне *исполнения* этого содержания нет. В этом состоит драматизированный и перформативный взгляд Делеза на мир. Нет никакого сакрального места, нет даже пустого зияния, где могло бы находиться сакральное, повторение которого всегда окажется фальшивым. Но любой волеизъявительный жест, пусть даже остановки или отказа от выражения, в системе Делеза все равно оказывается повторительным, исполнительским.

В *четвертой* главе «От мимесиса к исполнению. От потенциального к свершаемому» мы пытаемся остановиться на тех внутренних миметических процессах, которые выходят за границы языка и текста и предполагают исполнительские интуиции в литературе, открывая таким образом наличие в ней прототеатра. На первый взгляд литература не связана

который, согласно Деррида, ничего не имитирует, но пишет на себе и одновременно записывается, читается, позволяя развернуть бесконечную серию рефлексий, интерпретаций, отсылок, которые смешивают роли актера и читателя, актера и зрителя, представления и его предмета». *Ibid*, с. 43.

с исполнительским опытом. Философ Валерий Подорога обращается именно к тем текстам, в которых присутствует не-языковой прототеатральный опыт, и рассматривает литературу с точки зрения прототеатра «тела», существующего вне письма и текста. Эту прототеатральную идеограмму Подорога определяет через понятие «животного» (которое, хоть и в очень разнящихся интерпретациях, предстает в качестве потенциальности «артистического» не только у Подороги, но и у Делеза и Агамбена).

Если у Делеза «животное» означает запрос на динамическое и артистическое становление миноритарным (театральное исследование угнетенности другого), то у Агамбена «негативная», дегуманизованная категория «животного» переводится в позитивную категорию — благодаря тому, что животное выводится из бытия и онтологии (что делает понятие «животного» синонимом пребывания в чистой потенциальности, несвершаемости, непроизводительности). Посредством категории «животное» Агамбен определяет те позиции деонтологизации, деактуализации и непроизводительности, которые столь важны в его размышлении об искусстве. У Подороги и Делеза, напротив, «животное» проявляется как мотивация к некоему избыточному движению, не обусловленному рамками самосознания человека; при этом у Подороги животное (прототеатр тела), в отличие от Делеза, остается за пределами предъявленного и понимается как внутренний театр — первая доязыковая реакция на «внешнее». Делез же придает зоне становления животным политический смысл, у него «животное» — не скрытая субстанция текста, а артистическое время политики.

Однако «животное» может представлять не только как прообраз артистического действия, но, напротив, как метафора энтропии и дегуманизации. В *пятой* главе «Искусство между государством и энтропией» на примере киноработы «Четыре» по сценарию В. Сорокина (реж. И. Хржановский) мы пытаемся рассмотреть образы дегуманизации и анимализации и показать, *что* происходит с человеческой общностью, если из нее полностью изъята потенциальность артистического. Это изъятие в антиутопии «Четыре» мы рассматриваем как эффект свертывания жизни до биополитической бинарности «государство — народ», в условиях которой только присутствие государства в жизни «народа» определяет его артистическую, этическую и экономическую жизнь. При самоустранении власти государства и его управления «народ» мутирует в анимализованные группы выживания. Мы пытаемся показать, что именно потенциаль-

ность «артистического» могла бы предстать в рамках данной антиутопии и в качестве политической и экзистенциальной эмансипации.

В *шестой* главе «Ницше/Вагнер vs Сократ/Моцарт» мы обращаемся к одной из главных работ, связанных с апологией театра, — «Рождению трагедии из духа музыки» Ницше, написанной в период его дружбы с Рихардом Вагнером, в которой изложена не только диалектика театра, но и диалектика искусства. Принято считать, что главная интрига этого сочинения состоит в апологии «экстатического» (дионисийского) начала в искусстве в противовес «гармоническому» (аполлоническому). Музыка здесь предстает как зона внеязыковой или праязыковой трагической, досократической хтоники, которую Ницше, якобы, выбирает как образец искусства в противовес риторическим, аналитическим и рациональным приемам. Мы пытаемся, однако, показать, что в своей работе Ницше открывает особый модус искусства — модус «эстетической игры» (понятие *lute*), который не является ни «дионисийским», ни «аполлоническим» началом, но предстает чем-то третьим — практикой, располагающейся за порогом как экстатической патетики, так и классической гармонии. Этот «третий путь» — событие повторения-исполнения — и есть открытие Ницше, которое, возможно, он сам (во всяком случае, в данном сочинении) не до конца осознал.

Вопрос, который ставится в *седьмой* главе «Семиотическая алеаторика (серия) и/или Событие», заключается в следующем: является ли парадигма алеаторики, серии и сериации, возникающая и проповедуемая в постструктуралистской философии — у Лиотара, Булеза, Делеза, — всего лишь произвольной и бессмысленной игрой знаков. Идет ли в данном случае речь о полном, оторванном от реальности блуждании означающих, или в эстетической парадигме серийности и алеаторики дисперсия знаков и симулякров — всего лишь некий этап, который на самом деле мотивирован Событием? Мы пытаемся показать, что, в отличие от Лиотара и Булеза, алеаторика и серийность у Делеза невозможны без генезиса. Такие концепты Делеза как серия, поверхность, симулякр существуют в свете повторения (театра), а значит, в свете События.

О том, что мешает современному искусству находиться около События, речь идет в последней, *восьмой* главе «Современное искусство и его “отрицательная” генеалогия». В ней мы пытаемся провести этическое и эстетическое разделение между нигилизмом модернизма и аффирмативными устремлениями художественного авангарда. Анализ критики модернизма

советским эстетиком Михаилом Лифшицем позволяет критически проследить линию дегуманизации в «современном искусстве» — в его пути от раннего модернизма до сегодняшнего дня. В этом смысле интересно сопоставить охранительное отношение к «классической» европейской культуре, которое в советской эстетике рассматривалась как идеология гуманизма, с одной стороны, и вынужденный отказ от гуманистического проекта в негативной диалектике Теодора Адорно — с другой. Как известно, у Адорно реальность не может быть позитивно описана исходя из нейтрального гуманизма, так как она уже апроприирована капиталистическим производством и культуриндустрией, и проблематизируется только в радикальном и негативном ее остранении. Однако на территории современного искусства работа с эстетизацией остраненных, «иных» пространств (часто оказывающихся плодом индивидуального «оптического бессознательного») достигло критической точки перепроизводства, так что канонические пространства арт-экспозиций все чаще выглядят как анахронизм. По этой причине важно проблематизировать те практики, которым, остающимся на территории современного искусства, удастся обратить взгляд на пространства и процессы человеческой жизни — в той ее ипостаси, которая обнажает скрытый и неожиданный переход к «артистическому» внутри «просто» жизни, независимо от ее соотношенности с системами культуры и искусства. Внимание художников Артура Жмиевского, Ольги Чернышевой, Рабии Мруз и Бориса Михайлова обращено именно к таким ситуациям.

1 АНТРОПОЛОГИЯ ИСПОЛНЕНИЯ

ИСПОЛНИТЕЛЬ КАК МАШИНА

В философии и искусствоведении достаточно внимательно исследуется как процесс сочинения, так и процесс восприятия и классификации интерпретаций произведения, в том числе музыкального. Однако, благодаря выходу на первый план содержания музыкального произведения и вопросов его наличной интерпретации, фигура исполнителя, реальное время исполнения, экзистирование исполнителя в течение исполнения (его условия и последствия) ускользают от внимания как исследователей, так и слушателей.

Анализ музыки как опыта и как формы чаще всего сводится к эффекту восприятия. Это верно и в отношении философско-эстетического анализа (например, у Гегеля и Адорно), и для художественного, литературного описания музыкального творчества (у Томаса Манна и Романа Роллана). Философия и эстетика определяют функции и приоритеты музыки, в то время как литература пытается создать уникальный психологический образ творящего субъекта, композитора — будь то Жан-Кристоф Роллана¹ (психологическим и антропологическим прототипом которого является Бетховен) или Адриан Леверкюн² (в описании которого Томас Манн использовал эстетическую программу Шенберга). В каждом из упомянутых случаев звучащая форма музыки берется как некая первичная данность, валоризованное произведение, которое и подвергается анализу. Однако вне анализа остается медиатор этого звучания — исполнитель — и повторительная машина исполнения. Диалектика творческого субъекта, на которой основывается, например, эстетика

¹ Персонаж одноименного романа Р. Роллана.

² Главный герой романа Т. Манна «Доктор Фаустус».

Адорно и Томаса Манна, не позволяет рассмотреть произведение вне его идеи, структуры и методологии, неотделимых в анализе от инстанции автора. Такая позиция предполагает рассмотрение эстетики в качестве субъективной идеологии и наоборот. Так понимаемое произведение — всегда в прошлом, как, впрочем, и его исполнение, играющее роль демонстрации субъективной идеи. То, что происходит между исполнителем и произведением за гранью паритета «исполнитель-интерпретация», остается за пределами восприятия, за пределами самого произведения и его смысла.

Исполнитель интересен для восприятия тем, что является «носителем» произведения, а также характерной, своеобразной его интерпретации. Но там, где он действует в качестве «машины», производящей звуки, он как бы выпадает из мира, места, времени.

Кроме того, онтология его тела в этих условиях неуловима не только для внешнего восприятия, но и для него самого, поскольку его восприятие во время исполнения в каком-то смысле отключено. Что же касается его мышления, то оно в процессе исполнения целиком работает на воспроизведение исполняемого. Память в данных условиях действует как автомат. Поэтому ничуть не удивительно, что исполнитель не может запомнить свою концертную интерпретацию — и восстанавливает ее только через прослушивание записи. Это одна из причин того, почему необходима фигура учителя, который является не только помощником при изучении текста, но и выполняет функцию прослушивания извне, которое не может осуществить исполнитель. Фигура «учителя» функционирует как идеальное alter ego самого ученика (исполнителя), вышедшее за рамки наличного исполнения.

Итак, исполнитель действует в некотором смысле по инерции. Во время исполнения ему не дана перспектива произведения, и единственная операция чувственного опыта, которую он осуществляет, — это переход к следующему исполняемому звену.

Здесь естественным образом напрашивается аналогия с актерской игрой. Актер, пребывающий на сцене, безусловно, знает будущее своего персонажа, однако актуальное временение игры как его экзистенциальная локализация на сцене доминирует над этим априорным знанием. Поэтому он не может иметь дело с такими глобальными идентификациями, как имя героя, его судьба, характер, он ввергнут в состояние, которое не может обрабатывать интеллектуально, мыслить его. С одной стороны,

путь его игры полностью автоматизирован и тело его работает как машина, с другой же — каждый переход внутри смен игрового процесса — процесса исполнения — является для него микро-травмой, которая не имеет никакого отношения к травмам изображаемого героя, к их мимегированию и репрезентации. Травматичным в игре является само время исполнения, поскольку внутри него каждый очередной переход к знаку открыт и необеспечен, хотя в самом тексте (драматургическом или музыкальном) незыблем. Травматичность, присущая самой онтологии исполнения, и лишает исполнителя дистанции и перспективы по отношению к исполняемому, при этом автоматизм его телесных действий не позволяет ему достигнуть совершенства машинного эффекта, его безопасности, — скорее он является машиной на грани остановки и слома. Все осуществил личную интерпретацию, в его исполнении задействуются лишь разработанные им индивидуальные элементы, используя которые он самым незначительным образом. Если говорить об игре, ее время предполагает почти нулевой коэффициент индивидуации и идентификации. Более того, транслируя «высокое» содержание, исполнитель во время исполнения отдален от него.

И все же назвать исполнителя мертвым автоматом нельзя. Чем же заполнена его перцепция?

Выше мы уже упоминали переход к следующему исполняемому звуку (знаку) — к той единице микросмысла, которая доступна исполнителю в режиме игры. Это не единственная территория, которую он контролирует, ибо исполнение представляет собой деятельность, предельно зависящую от рефлекторной машины тела, иначе говоря, предполагающую очень точный контроль рефлексов. Притом что до и после исполнения этот контроль аннулируется до той степени, которая описана в романе Э. Элинек «Пианистка»: расстройство желудка у ученика после выступления на экзамене и туалет как симптоматичное место, грозящее концертному пространству, как сопутствующий фактор для тела-машины, производящей «высокое» содержание в реальном времени.

Описывая музыку как опыт, Хайдеггер неоднократно замечает³, что, коль скоро музыка имеет дело с «представлением» эмоций и, в отличие от поэзии, минимально поддается осмыслению, она, как и исполнитель,

³ Мартин Хайдеггер, *Ницше*. М.: Культурная революция, 2007. См. главы: «Пять положений об искусстве» и «Шесть основных моментов в истории эстетики», с. 70–94.

наиболее отдалена от бытия, истины, а значит, и от времени. Безусловно, в искусстве музыкально-концертного представления существует наслаждение от показа (как существует оно и в любом виде искусства, в том числе в поэзии). Согласно Хайдеггеру, нет в вида искусства более отдаленного от предназначения художественности, чем музыка. Буквальность музыкальных знаков, вызванная отсутствием в них семантики, их тождественность временению ведет к их тотальной улетучиваемости. Музыка с точки зрения темпоральности — самое мимолетное из искусств. Темпорально свершаемое искусство (музыка) не вопрошает ни о бытии, ни о конечности жизни человека, ибо лишь имитирует свершение и конечность внутри произведения, утрируя этот эффект еще и необходимостью представлять его в процессе исполнения.

Согласно Хайдеггеру, ложной является сама попытка использовать время для внесмысловой его демонстрации, для вызывания опыта конца через аффектирование времени, насильственное его распределение и оформление, как это происходит в музыке.

Поэтому музыка еще дальше от истинной цели искусства, чем театр, также развивающий смысл через аффектацию и ее представление.

Действительно, если рассматривать интенциональность музыкального произведения через восприятие его репрезентации (а именно таким образом дан опыт его познания), то конец как предел психофизиологического переживания работает как субститут *memento mori*. Конец музыкального произведения является временным удовлетворением инстинкта смерти. В этом, собственно, и состоит операциональная функция катарсиса, которую Ницше в «Рождении трагедии» определяет, тем не менее, как ошибку аристотелевской поэтики. Ницше утверждает обратное, а именно то, что временение произведения — ни в креативном пространстве автора, ни в действии исполнения — не задействует психику в режиме *эмоционального* аффекта, катарсиса (разрядка как сопутствующий фактор восприятия), а значит, перспектива конца, перспектива кульминации в исполнительских видах искусства работает, с точки зрения Ницше, вовсе не в качестве катартического рефлекса.

Иначе говоря, процесс *про-изведения* и время исполнения не имеют отношения к наслаждению прекрасным или *переживанию* «боли», которая традиционно сопутствует восприятию музыкального произведения. За действием исполнительского показа стоит промежуточная экзистенциальная кондиция тела, которое *на время* вытеснено из «бы-

тия», поскольку оно находится вне референций к мысли, к языку, суждению и смыслу. Этот промежуточный статус пребывания между бытием и смертью (божественным) Хайдеггер приписывает поэту с той лишь существенной разницей, что данное промежуточное состояние не является для поэта временным, но занимает все время его бытия и тождественно его мышлению.

Несколько иначе с исполнителем. Его уязвимость и незащитность имеет место лишь на протяжении исполнения. Но опасность в онтологической картине исполнения не только в том, что исполнитель предстоит необратимости времени и является медиумом его невосполнимости, а еще и в том, что он равен своему исполняющему, а значит, становящемуся телу и не может в это время помыслить своей конечности. Парадокс заключается в том, что именно благодаря своей неспособности мыслить во время игры онтологическую конечность исполнитель предстоит ей больше, чем кто-либо другой. Улетучиваемость времени в данном случае является не просто знаком условности и ложности временения исполняемого произведения, как это видится с хайдеггеровской позиции, но дана как физически открытый темпоральный процесс финализации, но не той конечности, которая мыслится и дана человеку (поэту) от рождения, а той, которая является физически приобретенной способностью, данной только во время исполнения и этим становящимся действием снимаемой.

Таким образом, время исполнения является чистым временем не там, где оно представлено условной аудитории как цельное, постепенно разворачиваемое произведение, но там, где происходит мутация в перцепции самого исполнителя, в его психофизиологии; и эта точка рассмотрения темпорально свершаемого произведения не учитывается ни Хайдеггером, ни многими другими исследователями. А ведь в случае исполнения конечность не мыслится, она временится и дана в фигуре исполнителя. Независимо от того, какие представления произведение вызывает в восприятии, его время дано в собственном истекании, в конечности собственного содержания.

Исполнитель является машиной, функциональность которой ограничена временем произведения; за границей времени произведения исполнительской антропологии *исполнительского* тела не существует — оно «мертво». Исполнитель не только не подражает неким символическим фигурам переживания, но свободен от них в отличие от потребителя исполняемого.

«ДУХ» (БЕТХОВЕН) И «ПРОФАННОЕ» (ШУБЕРТ)

Выше, исследуя телесность исполнителя, мы пришли к заключению, что фигура исполнителя (актера), традиционно интерпретируемая как аффектированная, если и находится в аффекте, то не в связи с исполняемым содержанием. Напротив, в плане физиологии правомочнее говорить о самоконтроле тела, и если в этом случае кто-то подвергается аффекту эмоционального воздействия, так это слушатель (чаще всего неподготовленный), который находится в состоянии пассивного восприятия. И тем не менее, опыт прослушивания музыки всегда описывается через чувственные параметры.

У Гегеля источник музыки опять-таки усматривается в аффекте.

В абстрактной внутренней жизни ближайшей особенностью, с которой связана музыка, является чувство, развертывающаяся субъективность «я» [...] Чувство всегда остается лишь облачением содержания, и именно эта сфера и принадлежит музыке.

...музыка дает простор для выражения всех особенных чувств, и все оттенки радости, веселья, шутки, каприза, восторга и ликования души, все градации страха, подавленности, печали, жалобы, горя, скорби, тоски и т. д. и, наконец, благоговения, преклонения, любви и т. п. становятся своеобразной сферой музыкального выражения.⁴

В этом отрывке Гегель великолепно демонстрирует психофизиологию воспринимающего сознания. Каналом, через который музыка как определенный вид искусства может соотноситься с «духом», у Гегеля является главным образом чувство.

Важно иметь в виду, что становление субъективности в искусстве, обособление ценности субъекта происходит с конца XVII века. XVIII и XIX века — это уже скорее эпоха музыки, поэзии и философии, нежели визуальных искусств, когда все завоевания романтизма, в том числе исследования субъективности, были перехвачены музыкальными и литературными жанрами. В этой связи интересно, что Гегель определяет современное ему искусство как романтическую и высшую фазу.⁵

⁴ Георг Вильгельм Фридрих Гегель, *Эстетика*, в 3-х т. М.: Искусство, 1968, т. III, с. 290.

⁵ Предыдущие две фазы — это символическая стадия, когда идея и образы природы несоразмерны друг другу и абстрактная идея полагает себя как возвышенное в отно-

Именно в романтическом искусстве впервые совершается выход за пределы искусства, за рамки его материальных догматов. Это значит, что дух развивается до той стадии, когда он предстает *иным* искусства, *иным* формы и субстанции. С позиции романтической фазы в истории инстанции духа понимается Гегелем в качестве машины, производящей инобытие любого материального объекта.

Позднее Адорно придал функцию машины духа самому искусству, которое способно развиваться только за счет инновации формы, разрушительной для предыдущего исторического периода. Вернее, Адорно удалось констатировать в музыке новых венцев ту трансформацию романтической поствагнеровской парадигмы, после которой уже сама *форма* выполняет функцию *духа*, ибо за счет радикальной инновации она становится *иным* по отношению к обществу и прошлой стадии искусства.

Хотя стилистически музыка в лице представителей венских классиков (Гайдн, Моцарт, Бетховен) определяет себя как классицистская, с точки зрения позиционирования субъекта по отношению к художественной форме она принадлежит романтической эстетике в гегелевском понимании.

Прежде всего, конечно, это относится к развитию формы у Бетховена, в которой наглядно представлена диалектическая парадигма тезиса, антитезиса и синтеза (она сформировалась уже в сонатной форме у Гайдна в виде экспозиции, разработки, репризы). Однако впервые в истории музыки форма начинает служить идее и даже выполнять функцию идеи у Бетховена — тем удивительнее, что Гегель помещает современную ему музыку в область чувств.⁶

вонии субстанции. Иначе идея не прорабатывается через образ, образу достаточно символизировать ее (Гегель подразумевает под такими характеристиками восточные культуры древнего мира и средневековье). Вторая, классическая, фаза добивается слияния идеи и образа. Это период работы с телом и соответственно расцвет скульптуры и живописи (имеются в виду классическая греческая скульптура и визуальная культура Ренессанса). Тело Гегель определяет как обретенный человеческий образ, как единственное чувственное явление, соразмерное духу». Духу, таким образом, удается воплотить себя в человеческом образе, вернее — ему хватает человеческого тела, дух остается в *пределах* созерцаемого, т. е. чувственно воспринимаемого образа.

⁶ В венском классицизме происходит выделение *смысла* в музыкальной форме, т. е. образование виртуальной метатерритории, в которой духовная амбиция претендует на равенство смыслу. Если говорить об области описания чувств, ее понастоящему оккупировал роман XVIII–XIX веков, который неспроста стал главным материалом исследования в литературной семиотике: в отличие от смысла, чувство

Завоевания в развитии формы, которых достигла музыка к началу XIX века, были вынесены Бетховеном за скобки музыкальной имманентности. Если тематическо-смысловое зерно раннего венского классицизма было тождественно формообразованию, то у Бетховена форма, фигура музыкальной «риторики» была подвергнута *идеиной* элевации. Начиная с Бетховена инстанция Духа (вполне по-гегелевски понятого) формирует как художника, так и перцептивные ожидания публики XIX века.

Переломным пунктом в генезисе категории гегелевского Духа является его *субъективность*, его оборачиваемость в Субъект. Отныне «дух» и «субъективное» обладают равными правами. Субъективность духа и духовность субъекта — эти два взаимобратимых положения ознаменовывают перемещение духовного опыта от локализованной сакральной предметности в искусство и философию как области идеального. Именно поэтому музыка с середины XVIII века не столько сводится к выражению чувств, сколько стремится к смыслу, жертвуя чувственным содержанием.

Вот почему констатированный Гегелем этап истории, на котором «вечно движущийся дух» уходит от объективности (т. е. от чувственного наличного выражения) и «возвращается в свою внутреннюю жизнь», с предельной наглядностью дан в музыке, причем уже у Бетховена. (Хотя сам Гегель отказывает музыке в такой потенциальности.)

В позднем творчестве венских классиков (у Бетховена) в результате раздвоения на идею и материю дух как бы зависает над формой в качестве возможности постоянной референции к мысли. С другой стороны, форма в качестве музыкальной мысли теряет имманентность и, повреждая свою иерархическую стройность, уходит от мелодическо-вокального фантазма к декламационному, *от пения к высказыванию*. Все интонаци-

имеет структурную организацию, оно является структурой. Задолго до работ Грей-маса, Женетта и Барта Ч. С. Пирс описал чувствование и ощущение как конструкции, производящие аффективное воздействие. Чувствование (первичность в контексте феноменологии или фанероскопии Пирса) сигнализирует о рефлекторном раздражении тела (холод, жар, восприятие цвета), а ощущение образуется в результате столкновения двух объектов. Гораздо труднее поддается описанию третья стадия (третичность) — стадия образования смысла, ибо ее формирование, с одной стороны, виртуально, с другой же — смысл не может быть объектом констатации, тем более в музыке, где смысл дан во времени как событие развития. Иначе говоря, не только музыку нельзя свести к чувству, но и чувство — структурировано и не сводимо к физиологии аффекта.

онные достижения музыки, ведущие к уточнению фигуры, воплощаются у Бетховена в виде *субъективной* идеи. Рождение *креативного субъекта* становится у Бетховена радикальной альтернативой оперно-репрезентативному синтезу выражений и представлению чувств, свойственному для *musica ficta*.

Таким образом, Бетховену удается довести фантазм переживания музыкальной формы до *воли к смыслу*. Это значит, что вся возможная чувственность, которая в опере могла найти выход в пластическом выражении, девальвировалась. В бетховенской драматургии все знаки чувственности и боли находятся под юрисдикцией духа. Этот разрыв музыки с наслаждением выразительностью очень важен в контексте истории искусства. Здесь Возвышенное является уже не содержанием, которое в добетховенской композиции чаще всего имело фабульный коррелят (в виде священного писания, героического сюжета и т. д.), но задачей и смыслом *искусства*.

Рассмотрим, в каком социальном контексте происходит созревание вышеупомянутой задачи. «Возвышенное» (идея) как составляющая музыкального искусства — композиторского и исполнительского — внедряется в сознание через обучение.

Первый его «показ» имеет место в системе образования. Возвышенное инсталлируется в обучающееся тело как центральная экзистенциальная забота, с одной стороны, и как техника контроля тела и желаний — с другой. «Возвышенное» становится одновременно и важной составной частью буржуазного сообщества, для которого искусство (доведенное до предельного присвоения «духовного») составляет необходимость существования. Перенос интереса от фиктивной патетики оперы и ее зрелищности к *идее* и *смыслу* в музыкальном произведении в начале XIX века осуществился в рамках буржуазного общества, когда музыкальная индустрия XIX века переключилась от представления чувства к представлению музыкальной идеи. Возвышенное стало профессиональным достижением обучающегося и обучающего музыке, оно требовало такой же профессиональной адекватности (которая обходилась весьма недешево) и от слушателя.

Таким образом, должествование *идеи* (учрежденное в музыке Бетховеном) позволило музыкальной форме развиваться не в сторону подражания явлению, а по направлению к *изобретению самого явления* в рамках музыкальной формы, что предполагало инновацию, т. е. постоянный

выход за пределы наличных в определенном историческом периоде материальных средств. Это, безусловно, ускорило развитие музыкальной формы, ибо привило ей синдром революционного обновления: в историю входила та форма (идея), которая заново переоткрывала ценности искусства.

Подобные инновативные «революции», основанные на субъективной идеологии автора, имели место в музыке и раньше, однако субъективность оставалась бессознательным событием, скорее стилем, и не мыслилась как центральный прием композиции. После Бетховена композиция работает на возведение пространства субъективной идеологии в условиях времени произведения. Пространственно-временная универсальность такой музыки столь велика, что она перестает служить фоном салона (будь то при дворе или в частной обстановке) и перемещается в пространство концертного зала, в котором *идея* композитора, занимающая определенное время, достигает абсолютной пространственной реализации. Во-первых, концертный зал как общественно-культурное изобретение служит тому, чтобы искоренить синдром чувственного наслаждения, во-вторых, он полностью подавляет все возможности телесного участия и пластической свободы слушателя. Иными словами, созданы все условия для *подчинения восприятия идее; идея же воплощается в режиме живого исполнения.*

Противоречие между композиторской *мыслью* и *телесностью, чувственностью*, которая не хочет подчиняться разуму Субъекта, очевидно уже у первого наследника и ученика Бетховена — Франца Шуберта. Трагичность композиторских штудий Шуберта заключается в том, что, обладая выдающимся мелодическим даром, он был учеником Бетховена, а значит, он должен был довести мелодическое развитие до значимости (субъективной) идеи. В рамках формы Шуберт достигает этого посредством *новой* интерпретации сонатной формы. Вместо одной темы, данной в классической сонате в экспозиции, он предлагает сразу несколько, создавая структуру сонаты таким образом, что вместо разработки темы-идеи развивающим материалом у него является следующая мелодия-тема. Эту шубертовскую структуру Адорно назвал «попурри», хотя ее можно было бы

определить и как мелодическую сериацию, где резкий переход к следующей теме осуществляет побег от четкой трехчастной структуры (экспозиция, разработка, репризный повтор) и архитектурной незыблемости темы (что просматривалось уже у Бетховена).

Другой аспект этого тяжелого бремени — шубертовской верности бетховенской парадигме — таков: тот элемент воли, который делает абстрактную идею центром композиции в произведениях Бетховена, у Шуберта совершенно отсутствует. Несмотря на то, что Шуберт представляет тему в качестве трансцендентальной идеи, он постоянно испытывает сомнение в трансцендентальных проблемах духа, в самом измерении чистой трансцендентальности музыкальной идеи. Отсюда «нарушения»: быстрый переход от одной темы к другой почти без развития тематического материала.

Иначе говоря, развитие трансцендентальной идеи-темы у Шуберта совершается уже не по вертикали, как у Бетховена, а по горизонтали. Идею развивает другая тема-идея, а не музыкальная рефлексия над центральной темой. Сомнение в незыблемости музыкальной идеи раскрывает бездну между духом и чувственной наличностью тела, ведь бетховенская парадигма ввела запрет на машину чувственности — ту рефлекторную машину, которая не контролируется Идеей. Если у Бетховена дух разворачивается через волю к идее, у Шуберта место *идеального*, *духа* занимает *природа*, но, в отличие от йенских романтиков, Шуберт не ищет в природе того «*больше*», того смысла, которое представило бы ее подлинную тайну, напротив, сама тотальность и буквальность «*природного*» работает в качестве идеи. Природа не является также местом побега художника-романтика, скорее это *топология* музыкального языка композитора. Кристальная простота фактуры интонационных средств у Шуберта подтверждает, что средства, которыми Бетховен представлял возвышенное, для Шуберта не тождественны идее и «*духу*», а оказываются лишь его вообразимыми атрибутами.

Так, если фиктивным «*другим*» внутри материи произведения у Бетховена является воля, то у Шуберта — это предельный квинтесценс и, как следствие, растворение в природе. В этом отношении Шуберт является антиподом Бетховена.

Подчиняясь, тем не менее, фигуре поиска духа, Шуберт ближе всех композиторов эпохи романтизма оказывается к девальвации стратегии Возвышенного, ибо открывает, что возвышенное невозможно описать

с позиции экзистенции. По этой причине в его творчестве так явно присутствует танатос — не живое, мертвое; ибо совместить требование возвышенного и жизнь невозможно. Танатография Шуберта касается лишь доступного для воображения образа мертвого. Вот почему и природа как «другое», трансцендентное место не «больше» жизни, а «после» нее. Образ мертвого — это то, что не выдержало интенсивности великой идеи и ее художественного наличия в жизни.

Адорно в «Социологии музыки» предлагает для описания шубертовского «танатоса» метафору «кристалла», минерала, который возникает в результате смерти фюсиса и существует в природе как вечно мертвое, а не вечно живое (образ, который часто приписывается «природно-прекрасному»). Минерал — это часть природы, которая скрыта от зрения и таким образом не участвует в мифе о красоте и стихийности природы, не является символом Возвышенного, в отличие от других природных феноменов — лес, роща, скала, гора, буря, — обильно представленных как в живописи, так и в поэзии романтизма.

Одно из первых поэтических упоминаний минералов встречается в произведениях Новалиса («Генрих фон Офтердинген», «Ученики в Саксе»). Новалис рассматривает минерал как метафору «поэтического», которое должно оставаться невидимым, дабы хранить тайну и смысл природы. В «Генрихе фон Офтердингене» дана весьма нетипичная даже для романтизма фигура отношений между горноискателем и поэтом.

Подлинным поэтом является горноискатель, хранящий все тайны природных превращений. Из всех представителей литературного романтизма Новалис наиболее близок Шуберту, но если у Новалиса подземные месторождения кристаллов — это утроба природы, тайное сокровище, основа природы и культуры, то у Шуберта кристаллический мир природы не имеет символического и этического статуса, у него кристалл — это природа погребенная, танатос природы. Поэтому, хотя музыка Шуберта создает на первый взгляд впечатление фактурной прозрачности и ладовой простоты, ее центральным сообщением является траур, траур в связи с бесконечной машиной умирания в природе и жизни, процедура, которая имеет место *после* смерти и посредством траурного ритуала свыкается с мертвым. Иначе говоря, обращение к «высокому», к «духу» происходит от имени мертвого: именно «мертвое» становится у Шуберта реальным соответствием возвышенному и идее. Таким образом, все, что остается за пределами пары «дух-мертвое», а именно хроника жизни субъекта

(в данном случае жизни Шуберта), лишается ценности и направлено на само разрушение — не только физическое, но и символическое, ибо идеальное тело в стремлении достичь места обитания духа (т. е. места искусства) — это мертвое тело. Соответственно, все виды профанирования тела служат обнаружению зазора между духом и неспособностью живого тела соответствовать этому духовному содержанию: жизнь стремится к умиранию, а искусство (музыка) озвучивает траур готовящейся к уходу экзистенции.

ПЛАТФОРМА БОЛИ

(по роману Э. Элинек «Пианистка»)

В романе Эльфриды Элинек «Пианистка» фигура Шуберта выражает идею героини. Здесь становление тела исполнителя (мы употребляем слово исполнитель условно, так как героиня романа Эрика Кохут лишь преподает исполнительское мастерство, является неудавшимся исполнителем) описано в контексте австро-немецкого композиторского проекта Духа. Роман можно поделить на три фабульные части: 1) история получения героиней образования, 2) ее педагогическая деятельность в Венской музыкальной академии и 3) отношения героини с ее учеником Пальтером Клеммером. Фабула романа состоит из будней мелкобуржуазного быта героини — проживания с матерью, сцен мазохизма и привычки героини к обценным практикам (потребление дешевой порнопродукции, вуайеризм и т. д.).

Основной конфликт романа, тем не менее, заключается в столкновении двух взаимоисключающих сущностей: духа (искусства как локализации духа) и тела (которое искусством должно подавляться), которые описаны в тексте как две страсти — к музыке и к реальности, представляющей в облике порнографии. Стремление к порновизуальности представлено в романе как симптом профессиональных музыкальных занятий, как симптом тела, в течение многих лет практикующего умерщвление всех тех видов чувственного выражения, которые не задействуются при интерпретации и исполнении музыкального произведения.

Важнейшими чувственными состояниями тела являются наслаждение и боль. И то и другое являются механически достижимыми возмож-

ностями для условно здорового тела. Эрика Кохут не способна физически испытывать ни того, ни другого. Подтверждение тому — специальные порнозаведения, которые посещает героиня, не достигая при этом даже минимальных признаков возбуждения, и процедуры мазохизма, которые она совершает с такой легкостью именно по причине атрофии болевых рефлексов.

Таким образом, перверсивные практики — потребление порнопродукции — это практики умерщвления живых чувств и эмоций, практики профанирования чувственной гармонии между духом и телом. Профанируя жизнь тела, эти перверсивные практики оказываются неотъемлемым инструментом поддержания духа, его полной профанной противоположностью, а вовсе не заменителем сексуальных удовольствий в жизни. В жизни нет интенсивности музыки, т. е. подлинной жизни, а значит, реальная жизнь сводится лишь к физиологии и порнографии, как к интерфейсу такой бедной не-духовной «жизни». Эрика так и заявляет требующему от нее ответного чувства ученику Клеммеру. Она настаивает на том, что невозможно исполнять Шуберта, не отказавшись от успешной мужской сексуальности. Иначе говоря, исполнение без профанного отношения к телу и без отмены себя как потенциального сексуального объекта — невозможно. Порнографические визуальные образы выполняют при этом ту же функцию, что и мир потенциально смертной природы у Шуберта. В порнографии тело дезеротизируется, профанируется, унижается, отменяется, чтобы возвышенная практика исполнения как можно ярче проступила на фоне умерщвляемого тела.

Порномир, когда его созерцание происходит не с целью чувственного возбуждения, а в перспективе танатографического синдрома, является средством сохранения режима мира духа, мира музыкальной интенсивности в жизни. Это единственный мир образов, где появляется возможность увидеть живое как мертвое.⁷ Мазохизм, таким образом, тоже не является заменой неудавшегося наслаждения, ибо героиня режет собст-

⁷ Здесь и возникает связь с практиками мазохизма (героиня наносит надрезы на половые органы и прокалывает кожу острыми предметами), она рассматривает свое тело как лишенное сенситивных способностей, т. е. мертвое тело. Поиском этой «кристаллическо-минеральной» тайны и занимается Эрика («Однако самую последнюю тайну не видит никто; даже если женщине распороть живот, не увидишь ничего, кроме кишок и внутренних органов»). Эльфрида Элинек, *Пианистка*. М.: СПб.: Symposium, 2001, с. 156.

венное тело, как чужое; с другой стороны, она созерцает чужие порно-тела как возможность собственного разрушения, как возможность отождествления с профанным.

Первый опыт мазохизма героини (Эрика режет бритвой ладони) имеет место в подростковом возрасте, в период ее обучения музыке, и происходит в результате неудачи юношеской любви с целью преодоления внутренней боли от фрустрации. На первый взгляд перенос очевиден: физическая боль должна механически вытеснить боль душевную. Однако эротическая фрустрация является здесь естественным следствием совершенно другого события. Дело в том, что внутренняя боль вовсе не вызвана актом фрустрации, а изначально сформирована занятиями музыкой, является постоянным психическим атрибутом человека, психо-физика которого заражена музыкальной пассионарностью. Запрет на развитие повседневных моделей чувственности (сексуальных, эмоциональных, осязательных) происходит гораздо раньше, с первым травматическим опытом исполнения, исполнительского столкновения с музыкой. Исполнению на сцене предшествуют исполнения перед учителем, и этот опыт обычно еще более травматичен, так как ученик претерпевает при этом тотальное стирание индивидуальных качеств: во-первых, через лицезрение событийности самого произведения, во-вторых, через подчинение исполнительским импульсам преподавателя и навязываемым им интерпретативным парадигмам.

Более того, ладовая система музыки Нового времени, начиная с эпохи позднего Возрождения, основывается на фигуре боли и обладает огромным инструментарием по ее производству (бинарность мажор-минора, альтерации, модуляции, задержанные разрешения, уменьшенные интервалы и т. д.).⁸ Все эти болевые моменты производятся (если воспользоваться определением Гете и Ницше) через «эстетическую игру». Независимо от того, воспринимаются ли они пассивным слушателем через

⁸ Если ладовая структура западно-европейской средневековой и ранне-ренессансной музыки избегала интонационного и ладового напряжения, используя при этом и диатонику и хроматизм, то уже в позднем Возрождении и в барочной музыке Нового времени (это, в сущности, время рождения оперы — музыкального изложения трагического события) видно, что сочинитель пытается изобрести музыкальный лад и гармоническую фактуру напряжения и боли. Соответственно музыкальный язык и его гармонические параметры начинают работать на воссоздание интонации траура.

чувственное переживание или через аффект, исполнитель обязан работать с концентрированной болью в режиме *повтора* (исполнения, игры), и, если в процессе занятий музыкой не возникают техники защиты от ее чувственного воздействия, техники перевода переживания музыки на уровень «игры», результатом может оказаться серьезное расстройство нервной системы, различные умственные расстройства: эти случаи описаны в литературе (ср. роман Томаса Манна «Будденброки» — болезнь маленького Гано, ставшего «музыкоманом», почти фатальные болезни Моцарта, Бетховена, Паганини в детстве, в тот период, когда еще не выработаны приемы защиты от переживания при исполнении).

В музыке (а в музыке Нового времени в особенности) происходит настолько интенсивная концентрация болевых фигур, что она немедленно должна быть перенесена в область эстетической, исполнительской практики. Этот перенос уже имеет место в процессе композиции, когда музыкальная мысль с записанным в нее кодом боли разворачивается в качестве идеи, т. е. в той трансцендентальной виртуальности, которая запрещает отдаваться ощущению, тем более болевому. Таким образом, и исполнительская практика формируется как абстиненция от сопереживания записанной в произведении внутренней боли. Боль преобразована в духовную категорию, она сконцентрирована в произведении в области духовного. В данном случае область «духовного» совпадает с «эстетической игрой», преодолевающей аффект, и потому «лицо» боли в музыкальном произведении *театрально* — оно размечается в режиме *игры* и в этом же режиме разворачивается при исполнении. Боль записана как «духовная», а не сенсорная информация, поэтому эпизод мазохизма из романа «Пианистка» можно рассматривать как театральный повтор уже вытесненной боли.

Если исполнение — это *повторение* произведения, акты мазохизма, предпринимаемые Эрикой, являются попыткой *повторить психическую кондицию интенсивности, свойственной режиму исполнения*; они не подражают ощущению боли, а пытаются в условиях обычной жизни воспроизвести интенсивность, характерную для разворачивания исполняемого произведения, повторить боль эстетического напряжения. Трагической неизбежностью в случае мазохизма является невозможность вынести наружу настоящую физиологическую боль, испытать ее чувственно («Даже когда Эрика режет свое тело или наносит себе уколы, она ничего не чувствует»).

Тем не менее, парадокс, который отметил Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», — в том, что через «игровую», исполнительскую трансформацию боли в духовную категорию музыка *наращивает* свою интенсивность, при этом «трагическое» записывается не как воспоминание о боли или страдании, а как ее пре-вышение через игру.

Таким образом, трагичность располагается не в самом ощущении боли, а в ее перемещении в область артистической интенсивности. В музыке боль синтезирована как реализация такой полноты, она не имеет адекватации вне исполняемого произведения, и поэтому в актах мазохизма героини происходит вовсе не восполнение сексуальной или эмоционально-психической фрустрации, ибо утрата расположена вовсе не в сексуальной фрустрации.

Утрата заключается в том, что музыкальное произведение (время его исполнения) существует в пластическом конфликте с временем повседневной экзистенции. Утратой является, собственно говоря, все пространство мира вне произведения. Эта утрата состоит в потере болевой интенсивности, свойственной исполнительскому опыту; иначе говоря, в утрате артистического напряжения, — и потому нуждается в репродукции.

Кульминация романа «Пианистка» — чтение письма Эрики Клеммером. Перед тем, как согласиться на близость, героиня заставляет ученика прочесть вслух ее письмо, состоящее из предписаний Клеммеру, которые он должен исполнить, чтобы завоевать преданность своего учителя. Эти предписания вряд ли исполнимы для молодого влюбленного, так как не содержат ничего, кроме указаний, как подвергнуть Эрику всякого рода унижениям и насилию.

Первой реакцией на письмо как со стороны читателя романа «Пианистка», так и зрителя одноименного фильма Михаэля Ханеке является интерпретация письма в духе садо-мазохизма. Вместо традиционных интимных отношений героиня предлагает молодому человеку занять садистическую позицию и позволить ей таким образом сместить бытовую эротику к более интенсивным перверсивным практикам. Следует напомнить, что до сих пор Эрика и ее ученик общались в рамках педагогического дискурса, где репрессивную позицию власти занимает она — именно через нее воплощается интерпретация произведения, она является в течение урока медиумом, через которого транслируется дух сочинения и вообще идея преобладания «духа» над чувством. Комму-

никативная ситуация между учителем-учеником лишена каких бы то ни было чувственных проекций. Таким образом, Клеммер — «неправильный» исполнитель: он слишком доверяет жизненным эмоциям, не жертвует ими ради музыки и представляет собой опасность скатывания исполнительской практики в обыденную эмоционально-чувственную стихию.

Письмо Эрики является и актом самокастрации и попыткой стереть из сознания ученика свой образ в качестве чувственно-женского, вернее, попыткой аннулировать любую возможность прямых эротических фантазмов в ее адрес. В письме не содержится ни одного нормативного эротического символа и не говорится о наслаждении, хотя классическая садо-мазохистская пара вступает в отношения с целью получения пусть перверсивного, но удовольствия. Можно считать, что описанная героиней процедура не имеет ничего общего с традиционными мазохистскими практиками, которые, несмотря на жесткость, проецируются на получение чувственного наслаждения.

Мы уже говорили о том, что акты профанирования собственного тела посредством членовредительства являются актами артистического превышения — средством достижения возвышенного содержания при отсутствии произведения, в ситуации без «музыки», без искусства. В своем письме Эрика предоставляет возможность Клеммеру, избежав банальной эротической символики, стать партнером Эрики по вышеописанному превышению — сделать выбор между жизнью и искусством в пользу искусства. Преподаватель и исполнитель Эрика Кохут как бы одаривает своего ученика правом «исполнить» акты профанирования-превышения, исполняемые по обыкновению ею самой. Он должен выступить в ее роли — в роли производителя артистической боли. Письмо Эрики является *произведением*, а не инструкцией к действию, более того, это и еще и *духовное* тело музыки, картография сконцентрированных в ней болевых практик. В обычной жизни режим исполнения музыки может воплотиться только таким аномальным способом. Следовательно, письмо не является эротическим, но скорее выражает доверие Эрики к Клеммеру в том, чтобы «разделить» вместе с ней желание искусства (что при отсутствии режима искусства в жизни вынужденно приобретает образ невыносимых антропологических практик), здесь нет и речи о распределении ролей садиста и мазохиста. То, что Эрика предлагает совершить над собой, является не насилием, а попыткой пере-

явления чувственных кодов, полученных из области искусства, из режиссуры исполнительской практики в режим обычной жизни. Точно так же насильственные, на первый взгляд, действия, которые, согласно письму, обязан совершить Клеммер, должны быть прочитаны им совершенно противоположно.

Любовь и желание Клеммера получили столь «уродливое», садо-мазохистическое отражение в письме, но благодаря этому они могли бы стать его собственным болевым опытом. Таким образом, ему предоставляется возможность для артистического превышения этой боли, для попытки найти «больше» того произведения, которым является письмо, тем более что само письмо — скорее метафора (перенос) художественного в жизнь: т. е. садо-мазохистическое описание отношений — это то, как могла бы выразиться интенсивность музыки в жизни. В таком случае письмо тем более следует рассматривать как «музыкальный» текст, противность и эвристичность которого не связаны с его семантическим значением, но требует от адресата акта трансформации боли в его собственное «произведение». Вероятно, в случае Клеммера, который через несколько дней избивает и насилует своего учителя, понимая содержание письма слишком буквально, актом подобного превышения боли оказался бы отказ от удовлетворения уязвленного самолюбия, отказ выполнить изложенные в письме предписания Эрики. Послание данного письма — не в мазохистской просьбе героини совершить над ней садистическое насилие, а в ее ожидании, что Клеммер парадоксальным образом исполнит *иную* роль, чем заявлена в письме; послание письма — в ожидании, что он поймет предписания Эрики как язык тела, страдающего от каждой минуты без искусства, как язык, который должен вновь превратить страдание в театр, в музыку.

ШУБЕРТ В РЕЖИМЕ «ТЕАТРА»

Теперь попытаемся объяснить, почему мы выделили фигуру Шуберта для анализа исполнительской антропологии.

В музыке Шуберта происходит нечто такое, что переносит предприятие музыкального исполнения в несколько иное измерение, нежели концертное воспроизведение сочиненного текста. Именно этим семиотическим эффектом и воспользовались как автор романа «Пиан-

нистка» Эльфрида Элинек, так и автор одноименного фильма Михаэль Ханеке. В чем же заключается этот эффект, почему нам необходимо выяснять вопрос об антропологии исполнения через музыкальные тексты Шуберта?

Причина, вероятно, кроется в том, что в музыке Шуберта, как вокальной, так и инструментальной, ставится вопрос об исполнителе как таковом. Проникновение в суть музыки Шуберта делает необязательным ее цельное, концертное исполнение. Правильно понять Шуберта значит не иметь в виду его опусы как гомогенные.

Подобно тому, как в музыке Бетховена впервые проявился зазор между имманентным материалом и превышающим его смыслом (идеей произведения), у Шуберта раскрывается зазор между произведением и его бессмысленностью, тщетностью музыкальной формы как канона. Таким образом, сравнение Шенберга и Шуберта, предложенное Адорно, отнюдь не голословно: каноническая гармония, ставшая бессмысленной для Шенберга на рубеже XIX–XX веков, поставлена как проблема бессмысленности у Шуберта гораздо раньше, но, в отличие от Шенберга и его предшественников Вагнера и Малера, которые пытаются расшатать «бессмысленную» гармонию, Шуберт дает волю бессмысленному течению банальной гармонии. Возможно, поэтому, воздавая должное Шуберту, Адорно, тем не менее, называет его музыку упадком, тем более очевидным, что он был учеником и преемником Бетховена. Весь тот фольклорно-ландшафтный материал, который у Бетховена наделяется позитивной идеологией духа, у Шуберта «уводится» на весьма далекую от патетики территорию. Эта территория принимает в себя исполнителя не просто как вокалиста или пианиста, она распространяется на него так же, как если бы он должен был составлять кристаллическое телообразование природы, как если бы, чтобы исполнить ее, он тоже должен был стать «мертвым»; вот почему героиня романа Элинек — исполнитель Шуберта. Именно в случае Шуберта неудавшаяся карьера классического концертного исполнителя может считаться адекватной. Исполнитель Шуберта — это неполноценный, неудавшийся концертный артист.

Достигая предельной гармонической простоты, Шуберт завершает новоевропейский музыкальный проект, проект классицизма, поэтому отнесение его к романтикам — всего лишь систематическая формальность. Он — композитор конца, а не начала, его музыка несет в себе печать завершенности немецкого идеализма, полного в нем разочарова-

ция и насмешки над спекуляцией, столь оптимистичной у Бетховена. Этот тотальный квиетизм не оставляет шанса для миметической бравады, гравитационной сценическому исполнению музыкального произведения; он подавляет исполнителя, разрушает его веру в условность, благодаря которой он физически и психически способен верить в эстетическую несмысленность того, что исполняет. Как только он понимает, что гармоническая простота музыки не является показателем классичности, а граничит с «идиотизмом», глупостью и безумием, как только исполнитель приходит к мысли, что Шуберт доводит до абсурда серьезность классической формы, тогда и возникает новая арена, новый режим для исполнения — «театр». В этот момент исполнитель понимает, что время исполнения, само действие исполнения не сводится к отдельному произведению. В сочинениях Шуберта это очевидно.

Музыка Шуберта — не набор опусов, а некая артистическая территория, по законам которой существует тело исполнителя (в данном конкретном случае — тело Эрики Кохут). По правилам этой территории и происходила игра Эрики. Для окружающих ее игра безумна, но тело героини целиком и полностью посвящено повтору особой артистической игры — повтору «Шуберта». «Идиотизм» и комичность этой роли свойственны музыке Шуберта, Эрика просто повторяет ее раздвоение на дух и профанное тело. В сознании героини Шуберт — символ предназначения музыканта, в действительности же сыграть этот «возвышенный» смысл можно только через идиотический квиетизм, самоуничужение, доказательством которого и является письмо героини.

Согласно законам психофизиологии, во время игры исполнитель действует по инерции, он не успевает за временем собственного же исполнения, он как бы остается в неведении о том, что исполняет. Чтобы произошло схватывание содержания, исполнитель должен остановиться. Иначе говоря, главная травма исполнительской практики — неспособность и невозможность охватить произведение в его целостности, поскольку при исполнении оно непрерывно членится на куски. Каждый исполнитель в принципе хотел бы остановиться, чтобы исполняемое не проносилось мимо него в качестве заученной автоматки.

Можно сказать, что Эрика Кохут переносит «исполнение» Шуберта на иную территорию — на территорию жизни, исполняет Шуберта в режиме «театра», а не в режиме концертного представления, преследуя таким образом цель остановки механического повторения, пытаюсь начать

другое повторение, выйти на другой, «подлинно артистический» уровень исполнения — повторение-театр.

Эта потенциальная точка остановки заученного текста, которому предстоит каждый исполнитель, и превращается Эрикой в альтернативный исполнительский проект. Отказавшись от *концертного* времени исполнения, героиня попадает в «театральное» время.

Итак, мы приблизились к парадоксу, с которого начинали: зазор между исполнителем как мертвым, вытесненным из экзистенции аппаратом и духовным посланием, которое композитор, например Шуберт как ученик Бетховена, пытался включить в произведение, приводит к странному эффекту — как если бы возвышенное содержание пришлось выразить машине или идиоту. Этот эффект выступает на первый план в музыке Шуберта и, соответственно, в образе Эрики Кохут. Музыка Шуберта как бы сама призывает исполнителя прервать исполнение и обнаружить уже заключенный в ней отказ послушно воспроизводить текст сочинения от начала до конца. Исполнение музыки должно приобрести другое измерение — стать исполнением исполнения — «театром». Действие, которое Эрика Кохут совершает в жизни, и состоит в ее превращении из традиционного концертного исполнителя в театрального перформера; исполнитель понял, что игра возможна только в том случае, если остановить механическое воспроизводство высокого и начать *исполнять саму игру*, само исполнение, сам зазор между одновременной включенностью исполнителя, артиста в экзистенцию и выключенностью из нее.

Элемент тщетности репрезентации высокого, заложенный в сочинениях Шуберта, уловил и режиссер Кристоф Марталер, поставивший спектакль «Прекрасная мельничиха» на музыку шубертовского вокального цикла.

Действие спектакля перенесено в сумасшедший дом, хотя этические проблемы, которые можно было бы поставить в связи с данным социальным институтом, отсутствуют: внутренний мир героев, их психологические особенности не интересуют ни режиссера, ни актеров, которые работают как исполнители — *performers*. Выбору музыки в качестве инструмента выражения предшествует установка, в соответствии с которой актер не в состоянии передать некое реальное положение дел или состояние сознания.

Взору зрителя открывается набор нелепых пластических действий, но не для того, чтобы он понял, *что* происходит, а просто потому, что

режиссер рассматривает исполнение музыки Шуберта как адекватное именно в среде умалишенных. Исполнители Шуберта в спектакле «Прекрасная мельничиха» не являются профессиональными певцами или пианистами, более того, фортепьянная и камерная музыка исполняются группой актеров, пение которых создает комический эффект, ибо большинство из них не владеют тембром и диапазоном, необходимыми для классического концертного исполнения вокальной музыки. И тем не менее, это отнюдь не пародия и не ирония над музыкой — посредством «ущербности» исполнителей Марталер исследует возможную среду для звучания музыки Шуберта.

Там, где музыка прекратила быть жанром и срослась со своей театральной природой (театральной не с точки зрения жанра, а по антропологическому роду свершения этого искусства, требующего агента исполнения), она не всегда нуждается в своих канонических компонентах — в цельности произведения, в незыблемой традиции интерпретации и пр.

Парадокс здесь в том, что исполнители (Эрика Кохут и актеры в спектакле «Прекрасная мельничиха») как бы отказались от нормативно-концертного исполнения, но при этом только и заняты исполнением (Шуберта). Этот специфический проект исполнения Эрика осуществляет через трансцендентальный «театр» боли, а актеры в спектакле Марталера — посредством имиджа клинического идиотизма.

Представим ситуацию, когда долг актера — не в «подражании» (в психологическом его понимании) страданию, а в том, чтобы *скрыть* страдание или, по крайней мере, продемонстрировать механизмы по его урыванию. Представим, что этическая задача актера и исполнителя в том, чтобы игра превысила и преодолела свойственные чувственной реальности аффекты. А если игра и порождает бы у зрителя (да и у актера) некие свойственные аффекту знаки — крик, радость, потрясение — то не в связи с трагическими обстоятельствами жизни героя, а оттого, что искусство по мужественному скрыванию боли столь мастерски ее скрывает да еще готово смеяться над собственными усилиями по такому скрыванию.

Другими словами, искусство не в том, чтобы поверили, что вам больно, а в том, чтобы играть, когда вам больно, или, скорее, играть того, кто готов, несмотря на боль, играть.

Как если бы Раневской из чеховского «Вишневого сада» был абсолютно безразличен сад, и она вместо переживаний по поводу утери

имущества репетировала бы роль (играла ее), нуждаясь не в соперничестве зрителя, а в его «подпевке». Ведь именно так образуется хор в древнегреческой трагедии, так создавались оркестры в Европе Нового времени.

Музыка в режиме исполнения (как, впрочем, и театр) не имеет ничего общего с репрезентацией, тем более репрезентацией эмоций; для исполнителя синдром исполнения связан с парадоксальным столкновением с бытием. Это столкновение, собственно, и исполняется.

2 АНТИТЕАТР ДЕКОНСТРУКЦИИ

ЭКОНОМИКА VS РАЗВОРАЧИВАНИЕ

Одно из основных понятий, введенных Жаком Деррида в философию — это *différance* (различание). Можно сказать, что вся философия Деррида является уточнением и объяснением этого понятия. Дифференция или различание (*différance*) — как часто его переводят — работает со снятием бинарных оппозиций как в метафизике, так и в семиологии. (По определению, *différance* это такое различие, которое откладывает себя во времени и потому не является полным.)

Дифференция пытается осуществить «расстраивание» таких бинарных цельностей как означающее-означаемое, наличие-отсутствие, знак-вещь и т. д. Как и у Делеза, различание у Деррида не имеет места и территории. Дифференция — это не отличие одного объекта от другого, которое выявляется лишь подчиняясь принуждению репрезентации. Она невозможна и внеположна. Эта работа не может быть *экспонирована* («Отвечая на проявление, *différance*, тем самым, обрекает себя на исчезновение». «*Différance* не есть, не существует и не является ни одной из форм бытия-настоящим»).¹

Différance не находится в детерминированной линейности времени и геометричности пространства и избегает не только оппозиций, но и их преодоления и снятия. Таким образом, ускользая от гегелевской *Aufhebung*, операция различания превращает саму свершательность того или иного действия лишь в один из «следов» в сети различий.

Радикальной переоценке подвергается и понятие знака. Он теряет способность к самоидентификации, свою семиологическую валентность,

¹ Жак Деррида, «*Différance*», в кн.: Елена Гурко. *Тексты деконструкции*, пер. Е. Гурко. М.: Водoley, 1999, с. 130.

чтобы стать следом того, что уже само по себе след. Это значит, что «здесь» и «там», «настоящее», «прошлое» и «будущее» каузально не детерминированы.

Различание следов, *внеположных* пространству и времени, преодолевающее рамки любой конкретной субстанции, Деррида называет «письмом». Генезис письма (см. «Грамматологию») раскрывается через понятие *supplement* (дополнение).² В сущности, сама необходимость передачи сообщения через дополнительное усилие (жест, слово, высказывание) уже предполагает лауну в экзистенции, которую и восполняет письмо — письмо как акцию различания. Однако места, где бы происходила сама дифференция, не существует. Деррида подчеркивает, что расстановка и разбивка в письме не являются пространственными процедурами, мыслимыми в рамках геометрии. Не существует и временного отрезка, в течение которого нечто различалось бы в отношении другого. Различие связано с бытием, но оно не является феноменом. Возникновение различия не является событием, оно отмечается лишь в качестве следа, но дело обстоит не так, что бытие первоначальнее различающихся в нем следов. Игра различания непредставима, хотя результат письма в виде конкретного текста вполне веществен. Вместе с тем письмо как игра и сеть различания вовсе не должно пониматься как запись, как что-то наличествующее на поверхности определенного носителя.

Речь идет об изначальной онтологической неполноте, требующей дополнения (*supplement*). Эта неполнота позволяет взглянуть на вещь как на след чего-то, что отсутствует.

У Деррида различание и письмо как его инструмент (в отличие от образа и голоса) — это режимы, изначально выпавшие из онтологии и прямого отнесения к субстанции. Таким образом, язык и его продукты — тексты — являются всего лишь частью письма как функции. Письмо не выдает конечных объектов, но свидетельствует об экзистенциальной нужде и дополнении. Эта нехватка, как не раз отмечает Деррида, вовсе не предполагает заполнения пустоты между субъектом и его Другим коммуникацией.

² Этот термин в переводе Наталии Автономовой переводится как «восполнение». Однако многие считают данный перевод не совсем точным, предлагая за отсутствием точного коррелята остановиться на варианте «дополнение».

Нехватка изначально внедрена в человека. Человеку не хватает самого себя. Другой является свидетельством и перво-следом этой нехватки. Другой — уже условие «письма», т. е. дополнения отсутствующих оснований собственного бытия. Другой — это почти письмо. Более того, Деррида часто повторяет, что слово *différance* как имя игры различия декларируется всего лишь как имя того, чему на самом деле нет названия.

Будучи старше, чем само Бытие, наш язык не имеет имени для того, что подобно *différance*. Однако мы уже знаем, что если это не называемо, то не потому что наш язык еще не нашел или не получил это имя, равно как и не потому, что мы должны искать его в другом языке, вне конкретной системы нашего собственного. Это потому, что не существует даже имени для того, что не является не только сущностью или Бытием, но не есть даже само имя *différance*, имя, которое не может быть именем; не существует имени того, что постоянно распадается в цепи различных субститутов.³

Получается, что дифференция — это то, что не является ничем, она неуловима и неназываема. Однако, не являясь ничем, дифференция проникает во все. Логоса — главного, аутентичного слова — никогда не было и не может быть. И это положение дел должно сопровождаться ницшевским смехом и танцем (оборотной стороной ностальгии). Лишь после такого отказа от логоса может возникнуть «хайдеггеровская» надежда на поиск наиболее сущностного, единственного имени. Деррида цитирует высказывание Хайдеггера из *Der Spruch des Anaximander*:

Отношение к настоящему, разворачивающему свой строй в самой сущности присутствия, является единственным (*ist eine einzige*) и несопоставимым ни с каким другим.

Как видно из данного высказывания, для Хайдеггера сущностное присутствие Бытия в разворачивающемся настоящем мыслимо. Для него мыслимо и то слово, которое могло бы назвать это разворачивание. Это — уникальное, единственное (*das einzige Wort*) слово. То есть для Хайдеггера уникальное имя (слово) возможно. Оно не является невозможным, потому что «Бытие говорит о себе посредством любого

³ Ж. Деррида, «*Différance*», с. 157.

языка: везде и всегда», — продолжает цитировать Хайдеггера Деррида.⁴ Тщательные штудии, которые Хайдеггер посвящал поэтической речи (речи, но не письма), доказывают, что попыткой такого «слова» могло бы стать поэтическое высказывание (*Dichtung*). Здесь уникальное и правильное слово — это надежда на истину. В принципе, можно сказать, что с точки зрения шанса каждого слова оказаться «главным» хайдеггеровское понятие *Dichtung*, выговариваемое в поэтическом состоянии, сопоставимо с дерридианским понятием *différance*, с той лишь разницей, что дифференция бесконечно отсрочивает это несуществующее, но предполагаемое «слово», никогда не достигает его.

Для Хайдеггера в поэтическом высказывании каждое слово потенциально может претендовать на то, что оно коснется истины. Для Деррида слова, тем более произнесенного и разворачивающегося в реальном времени, не существует. Как это? Различание предполагает, что «язык», и тем более речь — это не дом Бытия, а *зияние* в нем, и это зияние и дополняется посредством «письма», только дополнение тоже оказывается следом, еще одним звеном нехватки. Все, с чем имеют дело письмо и *différance*, — это сеть следов. Если что-то и может быть названо первоначалом, — то это след, но с одной оговоркой: след не имеет сущности и зацепки ни во времени, ни в пространстве. Он «не существует».⁵

Иначе говоря, любое слово, или каждая грамма письма, вступает в игру дополнения (*supplement*) лишь благодаря ожиданию своего главного смысла, отсрочиванию от него. Проблема в том, что то, что Хайдеггер называет «настоящим, разворачивающим свой строй в самой сущности присутствия», у Деррида деонтологизируется, а значит, лишается темпоральной направленности. Поскольку любой продукт человеческой деятельности интерпретируется как дополнительный, то сама по себе сингулярная процедура разворачивания во времени не схватывается, не опознается.

Ведь разворачивание поэтического высказывания или артистического повторения имеет дело вовсе не с отсрочкой или экономией, но,

⁴ «Подобно *différance*, след никогда не демонстрирует себя, не проявляется как таковой. В презентации себя самого он истирается; в озвучивании умирает, подобно написанию буквы «а», запечатлевающему *différance* в ее пирамиде». Ж. Деррида, «*Différance*», с. 159.

⁵ Там же, с. 153.

напротив, с ускоренным ритмизованным протеканием, в котором процедура откладывания невозможна. В разворачивании мы имеем дело скорее с делезианским различием и повтором (о котором речь пойдет позже), но не с различием дерридианского толка. Différance не является ни движением, ни свершением, ни остановкой, в нем невозможно выделить ничего, свойственного конкретному объекту, звуку или их положениям. «Как-таковость» знака невозможна.⁶ «Как-таковость» — это всегда некая фигурация, фикция присутствия. Различание же «не есть, не существует и не является ни одной из форм бытия-настоящим». Письмо как практика дифференции не позволяет выделить никакую специальную точку времени и пространства, с которой можно было бы найти «такой-то» переход на другой «такой-то» переход внутри разворачивания.

Поэтическая речь у Хайдеггера, хоть и «сокрыта от мира», способна открыться как разворачивающееся свершение. Условия же игры дифференции требуют все время оказываться, с одной стороны, во внеположности всему, а с другой — в единовременном удержании всего, т. е. следов.

Понятие экономии отменяет режим динамики, в котором приходится наступать в «разворачивание». Оно возникает в связи с уже нейтрализованной (ни пассивной и ни активной) игрой восполнения и дифференции. Нет ничего, что могло бы оказаться за гранью дифференции. Если у Хайдеггера «последнее слово» имеет шанс быть выговоренным в разворачивании, то у Деррида «последнее слово» экономится, оно невозможно в высказывании, так как любое высказывание уже находится в нейтральном режиме дифференции, т. е. не тождественно себе. «Дифференция» является симулятивным именем того главного слова, которого не существует, оно не может быть названо. Дифференция — занятие тем, как ничто не может быть названо (произнесено, *выбрано*). Всегда уже есть след (имени), который является следом *другого* имени и так до бесконечности. Таким образом, различание — это предел мыслимого в условиях, когда ни небытие, ни бытие, ни полное отсутствие, ни полное присутствие не могут быть помыслены.

⁶ Жак Деррида, *Грамматология*, пер. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000, с. 168.

В интервью с Юлией Кристевой⁷ Деррида говорит следующее:

...никакой элемент не функционирует и не означает, не приобретает и не придает «смысл» иначе, как отсылая к какому-то другому элементу, прошлому или будущему, внутри экономики следов-отпечатков. Этот экономический аспект различания, допускающий вторжение определенного расчета — неосознанного — в некое силовое поле, неотделим от узко семиотического аспекта. Им подтверждается, что субъект, и прежде всего сознательный и говорящий субъект, зависит от системы различений и от движения разнесения; *что он не присутствует и, главное, не присутствует для самого себя до разнесения* (курсив мой. — К. Ч.); что он при этом не конституируется иначе как разделяя себя, размещая себя, «овременяясь», разнося себя.

Как видно из данного высказывания, «овременение» — один из главных признаков различания и понятия экономики, однако время экономики и время разворачивания структурно различны. В случае «разворачивания» время (чего-то произносимого или исполняемого) равно самому высказыванию (условно *Dichtung*). А высказывание в своем проективном разворачивании не может производиться и одновременно ухватываться с целью деконструирования в одном и том же режиме времени одним и тем же производителем. Время разворачивания эксцессивно и равно событию появления и исчезновения высказывания. Разворачивание находится в режиме, когда любой оставшийся от него «след» ко времени и событию свершения прямого отношения не имеет. Речь идет о событии появления и пропадания, которое не совместимо с практикой экономики. Именно поэтому в разворачивании остается надежда на «последнее» слово. В дифференции же мы уже всегда внутри следов, которые не появляются и не исчезают, и у нас остается две возможности: их симулятивная репрезентация (театр, музыка, экспонат) или игра дифференции, в которой любая поэтическая практика будет работать в режиме отсрочки, разнесения желаемого, как один из «следов» в системе восполнений. Это происходит не потому, что желанию не хватает энергетических параметров, а потому, что само желание — уже эффект дополнения и одно из главных условий «письма». Желание — именно то, что может работать только в условиях его экономики.

«То, чем оттягивается присутствие, есть, наоборот, то, исходя из чего присутствие объявлено или желанно в своем представителе, своем знаке,

⁷ Жак Деррида, *Позиции*. Киев: Д. Л., 1996, с. 50.

своем следе...» — заявляет Деррида в «Позициях». ⁸ Помыслить «главное» слово (иначе говоря, свершение, событие) — то же самое, что начать его экономить. Это значит, что мы имеем дело с апорией, которая как бы автоматически отменяет то, что мы хотим зафиксировать «как-такóвым» знаком в присутствии. У Деррида появление знака может метить лишь невозможность присутствия и *внеположность* любого желания по отношению к его свершению.

Таким образом, когда Деррида заявляет, что след в *презентации* себя самого истирается, а в озвучании умирает, он говорит не о практике разворачивания высказываемого, которому свойственно пропадать в процессе актуализации высказывания. Деррида хочет подчеркнуть, что презентация следа невозможна. Он остается в тех условиях, которые избегают как архаизирующего традиционного повторения знака (ритуала), так и его артикуляции (в художественном произведении) — именно это сдерживает высказывание в условиях дифференции. Тогда след оказывается в своей естественной среде письма и различания, в которой ему позволено ни присутствовать и ни отсутствовать, а осуществлять постоянную трансляцию-референцию в сети других следов.

И все же следует иметь в виду одну возможность, которую Деррида не допускает к размышлению о следе.

Деррида настаивает на том, что экономический аспект дополнения (*supplement*) бессознателен. Однако следует заметить, что индивид, находящийся в реальном времени высказывания, исполнения или любого аудиально-пластического, волеизъявительного производства, не может во время процесса разворачивания, исполнения отслеживать процесс дифференции. В режиме разворачивания индивид операцию дифференции осуществить не смог бы, ведь след — результат целой цепи интерпретаций, а значит, и отсрочек. Разворачивание не может произойти в режиме дифференции (деконструкции), потому что цепь отсрочек не может прерваться. Дифференция непрерывна, а разворачивание прерывает время дифференции, в котором знак постоянно задерживается, чтобы оказаться проинтерпретированным по отношению к другому. В исполнении же каждый знак сменяется надвигающимся.

⁸ Ж. Деррида, *Позиции*, с. 19 (Интервью с Анри Ронсом).

СЕМИОЗИС ПРАГМАТИЗМА — ДЕКОНСТРУКЦИЯ ИЛИ ИГРА?

В «Грамматологии» Деррида описывает семиотические приоритеты Чарлза Сандерса Пирса. Пытаясь взять его в союзники, он полемизирует с Соссюром. Как известно, Соссюр определяет функцию знака (означающего) как немотивированную, произвольную, хотя эта произвольность не отменяет четкого разделения между означающим и означаемым. Означающее становится тем инвариантом, который способен произвольно обозначать конгломерат означаемых. Означающее приобретает необходимую для знака пустоту, чтобы находиться в свободной связи с конкретным означаемым, но все-таки быть привязанным к означаемому как референту. Как считает Деррида, именно эта, с одной стороны, неминуемая бинарная связь, а с другой — произвольная свобода перемещения и делает как означающее, так и означаемое трансцендентальными понятиями.⁹

Альтернатива, которую предлагает Деррида, состоит в проблематизации самого различия между означающим и означаемым, в попытке размыть разделяющие их границы. С точки зрения деконструкции, всякое означаемое уже стоит в положении означающего. И это размывание производится посредством понятия граммы (графически выраженной аналогией следа). След и грамма позволяют помыслить слияние бинарной оппозиции означающего-означаемого. Понятием следа осуществляется критика оппозиции знака и субстанции, которой, согласно Деррида, в чистом виде не существует. Радикальность дерридианской дифференции — в стирании границы между знаком и его референтом. Эта разница, с точки зрения деконструкции, выстраивается по причине фоничности знака, вовлеченности голоса в производство означающих, независимо от графического режима существования звука и знака. Именно *голос* создает иллюзию разделенности там, где письмо (грамма) эту бинарную разницу стирает.

Если Соссюр подтверждает независимость артикуляции от звука, — т. е. независимость сущностной, субстанциональной составляющей, то в письме субстанциальное (физическое) отличие этой составляющей

⁹ Ж. Деррида, *Позиции*, с. 35.

от графической лишено значения. Вещь и слово различаются не как разные субстанции, а внутри «письма» в качестве грамм (следов):

Введение в игру различий предполагает действительно такие слияния и такие отсылки, которые препятствуют тому, чтобы в какой-либо момент, в каком-либо смысле имели место простые элементы, *присутствующие* в самих себе и отсылающие лишь к самим себе. Будь то в порядке устного дискурса или письменного дискурса, ни один элемент не может функционировать как знак, не отсылая к какому-то другому элементу, который, в свою очередь, не остается просто присутствующим. Благодаря такой сцепленности каждый «элемент» — фонема или графема — конституируется на основе отпечатывающегося на нем следа других элементов цепочки или системы. Это сцепление, эта ткань есть *текст*, продуцирующийся лишь в порядке трансформации какого-то другого текста.¹⁰

Таким образом, избавляясь от линейности фоноцентризма посредством грамматиологии, вытесняя голос, Деррида представляет письмо как процедуру, не связанную с фонетикой и алфавитом (инструментами присутствия). Соссюровская же взаимопрозрачность означающего и означаемого создает иллюзию того, что каждое из них позволяет присутствовать другому (означающее позволяет присутствовать означаемому и наоборот).¹¹

Иначе говоря, фонетическая машина производства означающего симулирует и автоматическое появление референта, и прямое к нему отсылание. Голос фигурирует в качестве инструмента отсылки. Как следствие, голос выступает в качестве упрощения различий, помехой для различания, так как он фиксирует и окончательно выбирает референт.

«Голос порождает такое означающее, — утверждает Деррида в «Грамматологии»,¹² — которое вообще не попадает в мир за пределами идеального означаемого, оно прячется в чисто внутреннем самовозбуждении».

Голос оказывается постоянным инструментом регенерации трансцендентального означающего, «логосом», с деконструкцией которого и работает письмо. Но в работе деконструкции вещь — не менее знак или отпечаток, чем графема или звук, а буква как фигура знака — не менее

¹⁰ Там же, с. 46.

¹¹ Там же, с. 39.

¹² Ж. Деррида, *Грамматология*, с. 321.

вещна, чем любая субстанция, поэтому голос не может выступать неким особым средством «выражения». Существование и так проходит в режиме supplement (дополнительности), т. е. «письма». Голос лишь нарушает экономику дифференции и не является никаким специальным видом дополнения (supplement), отличным от письма. Если сравнивать два вида supplement — графический и звуковой, то в звуковом, голосовом само-дополнении, по мнению Деррида, не осуществляется особого, уникального выхода во внешнее пространство — нет никакой другой внеположности, чем та, которая формирует письмо. Кроме того, голос — это машина, которая, в отличие от «буквы», не сохраняет, самоуничтожаясь во времени, никаких остатков смысла. А это не позволяет осуществить особую экономику смыслообразования, которая зависит от смыслоудержания, *удержания* посредством «следов». Без удержания «объекта», без того, чтобы он оставлял след, невозможно никакое различание.

Таким образом, письмо (понятое как бесконечная работа supplement) в своем развертывающемся движении не только тратит, но и сберегает. Голос же, если брать время его звучания, «истирается» из полноты своего развертывания полностью и до конца, но во всей полноте и возвращается. На наш взгляд, он не совместим с типом внеположности, свойственной письму, по одной простой причине — из-за связи голоса с его конкретным производителем, связи, по причине которой дробление и расщепление конкретного голоса в режиме его звучания невозможно. Семиотическая функция голоса состоит в том, что он становится таким носителем, который выносит с собой смысл, при этом лишая этот смысл непосредственного прошлого. Голос не оставляет память, он реконструируется только в случае повторения.

В качестве семиотической системы, альтернативной сосюрювской теории знака, Деррида рассматривает пирсовскую систему означивания. Он берет Пирса в союзники в качестве революционера в семиотике, открытия которого являются как бы предтечей деконструкции. В заслугу Пирсу вменяется то, что американскому философу удается деконструировать трансцендентальное означаемое.

Как известно, одна из позиций Пирса заключается в том, что мы *мыслим* посредством знаков. Любое построение нового понятия или символа вырастает из других символов. Иными словами, Пирс считает, что мысль не нуждается в интроспекции. И даже если мысль предполагает некое внутреннее самовозбуждение, оно не существует вне значи-

ания, т. е. тоже воплощается в знаках. Если метафизику Деррида связывает с настойчивым желанием означаемого, привязанностью к спекуляции о «вещи», то в семиотике Пирса он видит спасительную возможность расширения динамики знаковых систем до бесконечности. Наличие вещи-означаемого у Пирса невозможно, так как любая вещь и без того есть знак. Понятие манифестации предполагает у него манифестацию знака, а не явление вещи-феномена (как у Гуссерля). Как отмечает Деррида, «у Пирса не существует такой феноменальности, которая бы редуцировала знак, чтобы предоставить обозначенной вещи блистать в самоналичии. Сама вещь и есть уже всегда *representamen*, чуждый простоте интуитивной очевидности».¹³

Согласно Деррида, мысль по Пирсу возможна только посредством знаков; это приводит к разрушению самого понятия знака, что роднит пирсовский «репрезентамен» со «следом» у Деррида.

Репрезентамен у Пирса — это такой знак, для которого другой репрезентамен (другой знак) является лишь поводом (интерпретантой) для образования третьего знака, который можно назвать смыслом лишь *временно*, но и он, этот третий знак, пребывая в динамической цепи семиозиса, при появлении следующего знака (репрезентамена) становится интерпретантой для предыдущего. Открытие Пирса состоит в том, что знаки не имеют постоянного значения, они достигают его в динамике мышления. Но самое главное, что знаки не образуют иерархии мест, которая сохраняется в бинарности означающего-означаемого у Соссюра. Такую бесконечность действительно можно сравнить с бесконечностью дерридианской дифференции, но лишь на первый взгляд.

Важно все-таки отмежевать пирсовский прагматический семиозис от деконструкции, чтобы не спутать два вида смыслообразования. Действительно, семиозис Пирса строится на принципе непрерывности (синехизме), как и дифференция. Как показывает Деррида, в семиотике Пирса отсутствует означаемое и происходит полное размывание границ знака и означения, что еще раз подтверждает тезис Деррида о невозможности полного присутствия и полного отсутствия, тезис о невозможности наличия. Тотальность семиозиса, посредством которого Пирс описывает реальность, может создать впечатление утраты субстанциальности мира, но не надо забывать, что семиозис и фанероскопия (феноменология)

¹³ Ж. Деррида, *Грамматология*, с. 321.

Пирса прагматичны и потому тесно связаны с понятиями действия и опыта (свершаемости, разворачиваемости опыта). Описывая соотношения знака (репрезентамена) и его интерпретанты (тоже знака, который вынужден интерпретировать предыдущий), Деррида представляет означение как цепь, состоящую из двух компонентов, у Пирса же движение знаков основано на троичности, третий элемент — это как бы порожденный в динамике семиозиса «новый» элемент. Формула такого семиозиса *драматична*: «А» передает «С» некоторую вещь «В». Парадигма пирсовского семиозиса далека от неразрешимого колебания «следов» в дифференции Деррида.

Знак — или репрезентамен — есть Первое, стоящее в таком триадическом отношении ко Второму, называемому его объектом (а не просто со сразу другим знаком-интерпретантой. — К. Ч.), чтобы быть способным определять Третье, называемое его интерпретантой, так, чтобы Третье приняло такое же триадическое отношение к *своему объекту* (курсив мой. — К. Ч.).¹⁴

Более того, главное в этой серии триад Пирса не просто непрерывность, а непрерывность *порождения* (порождения другой троичности). Важно и то, что описываемая троичность в принципе серийна, а именно серийность в семиологии Деррида отвергается. Радикальность семиотики Пирса не в том, что он видит мир как семиозис, тем самым отказываясь от метафизического запроса на означаемое, а в том, что он рассматривает объектный мир как поверхность, на которой разыгрывается действие, почти как артистический конфликт. Знак в этой ситуации *не десубстантивирует* означаемое — в такой десубстантивации нет нужды, так как семиозис не осуществляется по модели дополнения (по типу supplement). В пирсовском прагматическом действии знак не нуждается в потере материальности, вещности. Знак у Пирса работает как интерпретанта, но в отношении конкретного предыдущего знака — выстраиваясь с ним в событийную серию. Серийность же предполагает *действие* и драматическую последовательность троичности, тогда как в сети дифференции понятие разворачивания последовательности, секвентности вообще нерелевантно: дифференция имеет дело с тотальной внеположностью всего всему. Таким образом, экономический принцип отсрочки, как прием

¹⁴ Ч.С. Пирс, «Икона, Индекс, Символ», в кн.: Чарлс Сандерс Пирс. *Избранные сочинения*, пер. Т. Дмитриева, К. Чухров, К. Голубович. М.: Логос, 2000, с. 200.

вета различания радикально не совпадает с прагматизмом пирсовского значения, который антиэкономен. Это становится ясно, например, из интерпретации Пирсом понятия *верования*. Пирс сравнивает семиозис с действием врача, который не знает диагноза, но *верит*, что его действия приведут к цели.

«Такую случайную веру, — пишет Пирс, — которая, однако, лежит в основе действительного применения средств для тех или иных действий, я называю прагматической».

А правило прагматизма гласит:

Деятельность мышления возбуждается раздражением, вызванным сомнением, и прекращается, когда достигается верование; так что производство верования (т. е. временного покоя мысли. — К. Ч.) есть функция мышления.¹⁵

Окончательный результат мышления есть акт воления (т. е. веры. — К. Ч.), в котором мышление больше уже не принимает участия. <...>? Вера не является минутным состоянием сознания; это привычка ума, в своих основных чертах длящаяся какое-то время и в большинстве своем бессознательно.¹⁶

Один из главных методов закрепления верования, выделяемых Пирсом, является упорство. Получается, что мышление хоть и непрерывно, но маркирует свой результат как *волевой* акт. Третий элемент в семиотической цепи, определяемый Пирсом как символ, утверждается в качестве закона, верования или привычки и является результатом, эффектом такого волящего упорства.¹⁷

¹⁵ Там же, с. 271.

¹⁶ Там же, с. 275.

¹⁷ Известно, что первой категорией фанероскопии Пирса является качество. Это качество непосредственного сознания, которое не имеет частей, или чувствовани-е — вне отнесения его к какому-либо особенному предмету. Вторая категория, диада — это категория существования, она охватывает актуальные факты. Для *существования* необходимы две вещи, два компонента. Факт в понимании Пирса — это то, что сопротивляется человеческим усилиям. Существование не предполагает вещи без оппозиции (второго компонента). Третья категория, триада, представляет собой трехчленное знаковое отношение. Пирс называет ее законом (что в принципе адекватно понятию верования и привычки). Закон — это нечто общее. Соответственно обобщение существует для Пирса в качестве реализации закона, привычного, того, во что верят. Закон репрезентативен. Он реализует сделку: А передает С некоторую вещь В. Однако закон у Пирса не выражает никакого углубления познания, он остается

Таким образом, Пирс радикализует как понятие *cogito*, так и понятие символа. *Cogito* у него — всего лишь временное действие сомнения за которым следует вера как его прекращение. А символ, в отличие от всех семиологических проектов как до, так и после Пирса, является у него всего лишь предсказуемым будущим, тоже временным. Можно сказать, что приведение сомнения к вере (и последующее порождение нового сомнения) следует понимать как действие, причем действие реальное.

И хотя слово и вообще любой языковой знак определяется Пирсом как символ, отношения взаимодействия между разными знаковыми элементами реальны, как реально перемещение предмета из пункта А к пункту В. Иначе говоря, реальность знака обусловлена для Пирса не только перцепцией, но и креацией — объектно воплощенной разницей. Знак — и с точки зрения восприятия, и с точки зрения его производства — акт воления к перемещению, а значит, к движению. Реальность объекта, обладающего «телом», и реальность смысла для Пирса неразделимы:

Можно встретить то фантастическое допущение, что то, что относится к мысли, не может быть реальным. Но почему, собственно, нет? *Красное* относится к зрению, но тот факт, что нечто, то или иное, находится в таком отношении к зрению, что мы называем это красным, *само по себе* к зрению не относится; это реальный факт.

Общие понятия могут быть не только реальными, но они могут быть и *физически действенными*, не в каком-то *метафизическом смысле*, но в том обычно принятом здравом смысле, при котором человеческие цели оказываются физическими действиями. Ни один разумный человек не усомнится,

на поверхности явлений. Феноменологической троичности соответствует троичность (трихотомия) в семиотике: основную трицу знаков составляют икона, индекс и символ. Иконой является знак, который не проводит различия между собой и своим объектом (например, образ или диаграмма). Иконическими знаками могут быть структурные формы языка. Например, расположение слов в предложении выполняет иконическую функцию. Индекс — знак, для которого необходима динамическая связь с объектом. Индекс относится к обозначаемому им объекту благодаря тому, что объект реально воздействует на него. Он не нуждается в интерпретаторе или сходстве. Индексом может являться отверстие в стекле как знак выстрела, нарисованный палец, указывающий направление, термометр, указывающий температуру. Третий вид знака, символ, интерпретируется как репрезентативен. Он реализуется как знак благодаря интерпретанте. Его реализация зависит от соглашения, т. е. привычки, поэтому всякое слово или предложение уже есть символ.

что, если я чувствую, что воздух в моем кабинете затхлый, мысль эта может стать причиной того, что окно будет открыто.¹⁸

Из данного положения мысли можно сделать вывод, что различие семиологии Пирса может быть только практическим, т. е. прагматичным. Более того, только такие практические различия и могут иметь значение. Иконы (они же знаки, ибо, повторим еще раз, Пирс не различает предметы и знаки) могут различаться только на том основании, что они выполняют разные функции практически. Истина (вера в операцию) в таких условиях возможна по мере выведения из нее реальности, а не наоборот. Без действия мысль остается не помысленной, так что к следующей мысли невозможно перейти. Иначе говоря, в предложении «Отелло убил Дездемону» отсрочка ее спасения невозможна, как и «Ромео полюбит Джульетту». Отложить это событие не способна никакая дифференцирующая операция.

Невозможность соотнести семиологию Деррида с пирсовским семиозисом («след» Деррида с «репрезентативом» Пирса) связана с тем, что пирсовский знак, даже когда он тождествен привычке, верованию, закону, не рассеивает смыслы, накапливая их подобно «следу», а либо реализует по привычке, практически (след от ноги указывает на чью-то обувь; чтобы снять обувь, мы развязываем шнурки), либо теряет (если после уверования в то, что вино — это кровь Христа, возникает сомнение в этом, оно не позволяет причащаться; вопрос о том, что делать с вином дальше — дело следующей серии означения, которая приведет к другому закону). Можно сказать, что метод экономии, отсрочки в дифференции не совместим со скоростью пресуществления действия, которое реализуется с упорством, волеием и верой у Пирса.

Прагматический семиозис Пирса альтернативен сосюрровскому, но и не подобен дифференции — перманентному отсрочиванию как присутствия, так и отсутствия, начала и конца. У Пирса, как и у Деррида, абстрактное и реальное, структурное и предметное не являются противоречащими друг другу явлениями, однако у него все, что является знаком, — налично, реально. Мысль как нечто переживаемое налична и принципиально не отличается от факта ощущения. С другой стороны, ощущение не является всего лишь интуицией или впечатле-

¹⁸ Ч. С. Пирс, «Икона...», с. 317.

нием чувства, а представляет собой эффект весьма сложного пучка воздействий.

Напротив, семиология Деррида не доверяет волеию, так как считает вопрос о будущем фиктивным и неразрешимым. Это предполагает бесконечное отступление от акта (действия), оттягивание присутствия и бесконечное накапливание «грамм» (следов). Грамматология — это условие и техника нередуцирования, тогда как у Пирса действие без редукции невозможно. Сама вера (закон, привычка) — это редуцирующая процедура (хотя и не в гуссерлевском смысле, в котором редукция представляет собой технику воздержания от суждения). Редукция в прагматизме Пирса — это акт волеия и свершения одновременно. Безусловно, знак в цепи семиозиса не предъявляет эмпирического содержания, зато эмпирическое содержание существует в качестве действия, прагмы, прагматической сериации. («Прагма» Пирса радикально отлична от «граммы» Деррида.)

Важно не только содержание знака, но и его функция переносчика: знак — это то, что переводит в другой знак. Свершение пирсовского семиозиса связано с тем, что сами по себе ни знак, ни слово реального значения не имеют. Реальное содержание возникает в связи с движением, свершением, когда интерпретанта (прошлое) вырывается в будущее. Таким образом, получается, что не накапливается даже двух (не говоря уже о большем количестве) сегментов различания, в данном случае не может идти речь о расширяющейся сети различающихся следов. Пирс утверждает нечто совершенно радикальное и утопичное, а именно — что реальность не зависит от удержания знания. Человек в процессе познания не способен проникнуть в сущность окружающей реальности потому, что он является действующим звеном, а не только познающим или созерцающим субъектом, записывающим и накапливающим информацию.

По этой причине в качестве архетипа действия пирсовского толка следует иметь в виду не «письмо», не мнемоническую игру письма, а повторяемое, исполняемое действие актера (исполнителя-артиста), который, с одной стороны, контролирует свои игровые действия (заученное), но не способен охватить все различающиеся референции в своей игре во время самой игры. Семиологическая функция того, что он производит или исполняет как исполнитель, весьма неоднозначна. Объективно актер играет нечто привычное (например, во время исполнения роли делает согласно предварительной ролевой программе так-то), но в ре-

вине конкретного исполнения он постоянно переходит к новому. (Сходным образом человек, который развязывает шнурки жмущих ему туфель, в рамках настоящего действия не помнит, что он уже совершал это действие и совершает его как новое.)

Пирс в статье «Как сделать наши идеи ясными» приводит пример прослушивания музыкального произведения. Если произведение уже известно, прослушивание, с одной стороны, следует по ожидаемой стезе прослушанного, а с другой — в нем всегда остается неуловимый переход, игнорирование столкновения с «новым куском», как бы хорошо оно ни было известно по памяти. Таким образом, в акте прослушивания как бы нет накапливаемого, есть действие охвата (мы уже знаем произведение) и внезапного перехода от одного к другому, которое особенно явно обнаруживается в режиме исполнении произведения самим исполнителем. Открывая по привычке окно душевой комнаты, мы не помним и не регистрируем данное действие как знакомое. Мотивация такого действия осуществляется благодаря упорству веры; как и в примере Пирса о враче, который верит, что его действия с пациентом приведут к цели, но не помнит их из прошлого, а каждый раз опробует в конкретном, новом случае.

Ситуация, когда у человека не оказывается прошлого, а есть только будущее — это ситуация действия-игры. Можно возразить, что, действуя в игре, человек может осуществлять познавательные и рефлексивные акты, ибо мышление виртуально, а мысль способна отклоняться от действия и при этом сопутствовать ему, но следует помнить, что любой акт мышления у Пирса является акцией, действием. Он считает, что человек мыслящий — это не тот, кто порождает мысли, а тот, кто находится между мыслями как между актами.

ГОЛОС ИЛИ ПИСЬМО

В «Грамматологии» Деррида постоянно возвращается к теме присутствия, наличия, маркируя эти онтологические категории как определяемые через голос, звук, театр. То, что Деррида называет присутствием, критикуется им в качестве сферы идеального. Таким инструментом по конструированию идеального является фоноцентризм голоса, способный маркировать лишь идеальное означаемое. Но если голос вкупе со звуком следует, согласно Деррида, рассматривать в рамках тотальности «письма»

как несовершенный, ущербный вид буквы, тогда театр, исполнение, свершение, декламация этих «букв» оказывается совершенно бессмысленным и непродуктивным мероприятием: это все равно, что *показывать* написанный текст. Таким образом, Деррида восстает против всех проекций наличия; наличие — это иллюзия метафизики и онтологии; более того, наличие уже изначально почато различанием (которое и есть письмо). Деррида прекрасно удается показать в «Грамматологии» ложность упований на наличие с помощью сочинения Руссо «Опыт о происхождении языка».

Согласно Руссо, единственная возможность самоналичия дана в голосе, и не просто в речи, а в пении, которое еще не успело подвергнуться гармонизации. Апория в том, что пение, взятие тона до возникновения языка невозможно.¹⁹ С другой стороны, доязыковые звуки не способны породить музыку; чтобы издать живой поющий голос, необходима языковая артикуляция, без «логоса» это сделать невозможно. И тем не менее, Руссо все-таки ищет чистый голос (чистое, неартикулированное пение) как утопию, идеальный праисток языка, который еще не выродился в установленные значения и структуры. Такая утопия предполагает «чистоту природы, животное состояние, первобытность, детство, безумие, божество».²⁰ Однако отменить разбивку голоса и пения — его формализацию — невозможно. Единственное средство, способное отменить эту разбивку — это дыхание, или невма (неума), — термин, означающий *cantus-plenus*, «перебирание звуков без слов».²¹ Речь идет о бессловесной вокализации, нечленораздельность которой обусловлена неким божественным состоянием восторга (согласно св. Августину, которого цитирует Руссо, при восхвалении Бога невозможно ни безмолвствовать, ни выражать восторг словами). Такой опыт чистого самоналичия, согласно Руссо, в котором возможно достичь промежуточного состояния между речью и безмолвием — есть только у Бога.

Итак, у Руссо голос как самоналичие предстает неким естественным и природным состоянием, близким божественному потому, что такой «идеальный» голос не оформлен, не различен. Но его неформленность заявлена утопичной, поскольку первоначало языка (неоформленный

¹⁹ Ж. Деррида. *Грамматология*, с. 360.

²⁰ Там же, с. 422.

²¹ Там же, с. 427.

голос) не способно находиться вне языка. И этот постулат как нельзя лучше подходит для тезиса Деррида о невозможности существования пространства, практики или тела, способного оказаться вне процедуры дифференции (*différance*). Текст Руссо оказывается в помощь Деррида еще и своей резкой критикой театра как искусства ложного голоса и ложной речи:²²

Зрелище удрученного человека вряд ли растрогает вас до слез, но дайте страдальцу высказать все, что он чувствует, и вы разрыдаетесь. Только таким образом и производит впечатления сцена трагедии. Изобретение театра дает прекрасный повод нашему самолюбию кичиться добродетелями, которых у нас вовсе нет. Пантомима без речей нас не взволнует, речь и без жестов исторгает слезы. *Страстям свойственны определенные жесты, но им также присущи особые интонации*, и именно эти интонации вызывают у нас трепет; *неразрывно связанные с голосом, они проникают до глубин нашего сердца, доносят туда, помимо нашей воли, породившие их движения души*, и мы переживаем то, что слышим.

Голос как средство театральной артикуляции Руссо оценивает негативно благодаря силе его (обманчивого) воздействия. Деррида берет на вооружение это утверждение и продолжает комментировать размышление Руссо:

Звуки голоса проникают в нас насильно, это главный путь взлома и интериоризации, взаимодействие которых происходит при «слушании собственной речи» (*s'entendre parler*) в структуре голоса и разговора.²³

Итак, звук — это способ интериоризации явления, а значит, его насильственного искажения. Речь (исполнительская, свершательная практика) никогда не дает нам вещь как таковую, но лишь ее подобие.

В результате Деррида выстраивает следующую апорию: голос — это иллюзия наличия, а его патетизация есть эффект трансцендентального опыта. Если же считать, что голос — это всего лишь часть языковой артикуляции, что артикуляция изначально вписывает голос в режим практик, возникающих из онтологической нехватки (о которой говорилось выше), то любое его проявление заведомо вписано в работу дополнения (*supplement*), а значит, является частью «письма». Получается, что все

²² Там же, с. 416.

²³ Там же, с. 416–417.

возможности голоса избыточны, особенно когда голос пытается выступить субъектом исполнения (например, в музыке или в театре).

Таким образом, главный тезис, который позволяет Деррида критиковать функцию голоса, следующий: если не существует чистого, идеального голоса, который бы не знал слов, ритма, разбивки, тембра, интонации, значит, голос — а тем более голос исполнительской речи — это фикция голоса, «антиголос», представляющий чужую страсть; более того, этот всегда ложный, фиктивный голос использует программу эмоционального воздействия вокального аппарата, чтобы своей фиктивной наличностью узурпировать время. А если учесть, что время — это время дифференции, то оно (фиктивно наличное время исполнения) грозит нарушить самое продуктивное, что есть в дифференции: экономию, отсрочку, которая не должна позволить сделать выбор, а постоянно откладывает решение вопроса о том, *что* делать, *что* производить.

Интонационные различия голоса, согласно Деррида, работают в области грубых бинарных оппозиций — знаков, в отличие от возможностей письма, схватывающего более тонкие, неуловимые и невыразимые различия. В принципе, если бы голос не претендовал на оглашение окончательного *выбора*, которого Деррида предлагает избегать, его вполне можно считать тавтологичным инструментом по отношению к «письму». Для Деррида различие не располагается в самом действии произнесения, но выбор того, что говорится, произносится как нечто окончательное или судьбоносное, есть лишь часть (возможно, не обязательная) различания, — вот почему говоримое не событийно, не важно. Эту позицию Деррида красноречиво иллюстрирует в документальном фильме «Derrida d'ailleurs» (режиссер Сафа Фати, 1998) следующим примером.

Говоря об акте прощения философ задается вопросом: может ли просьба о прощении не быть предъявленной, оставаться безмолвной, ведь слово о прощении надо произнести, предъявить, чтобы акт прощения был зарегистрирован, чтобы он состоялся. С другой стороны, в слове «прости» нам важно не звучание слова и время его звучания — это такое значение, которое нельзя подвергнуть поэтизации или эстетизации, не искажая его функции. Просодия этого слова доказывает свою эффективность не звучанием, не смыслом, а решимостью согласиться попросить прощения, решимостью которое возникает «за кадром», «за занавесом», «за кулисами», до озвучания самого слова. Вместе с тем, мы не способны осуществить жест просьбы о прощении без его демонстрации, предъяв-

ления. В этой апории Деррида обнажает мотивы, которые позволяют отменить свершение, развертывание, исполнение. Апория эта звучит в фильме в виде вопроса: должна ли существовать *мизансцена* для того, чтобы попросить прощения, или оно — прощение — должно уйти в себя? Эта апория является примером того, где, в каких следах отыскивается философом возможность различания. Если событие и возможно (например, событие просьбы о прощении), то оно пребывает в почти неуловимом мерцании различания — в пространственно и темпорально не маркируемой промежулке, когда возникла решимость сказать «прости», а слово *еще не произнесено*.

Деррида интересуется тот промежуток, когда актеры собрались за занавесом, но он еще не поднят и они еще молчат, еще не начали играть, настали перед тем, как запустить практику исполнения. Важность того, что они говорят или могли бы сказать в эти мгновения за занавесом, гораздо важнее для Деррида самой очевидности игры. Эту разницу между игрой и неигрой, свершением и остановкой и можно назвать секретом, тайной, которая в общем-то нигде не находится, но ее не-свершенность, тем не менее, не является полным исчезновением, отсутствием, небытием.

Вероятно, для Деррида просодическое свершение слова о прощении, т. е. формальная резка просодии высказывания, не имеет отношения к *différance*. В голосе нет ничего такого, что могло бы присвоить событие принятия решения о прощении, это можно сделать и другими репрезентативными средствами. Тем более, понимание того, что у тебя просят прощения, и ответ на такое решение не связаны с голосом, но лишь используют его в качестве закрепления решения, печати (*seal*), буквы. Нет никакой дополнительной функции в работе различания, в которой голос мог бы исполнить самостоятельную функцию, в которой голос не являлся бы буквой. Таким образом, различие располагается не между показом и непоказом — показ (голос) ничего не меняет. То, что кажется выбором в рамках выражения, речи, интонации, в имманентности игры, — не имеет значения при просьбе о прощении. Голос регистрирует свершенный выбор. Но нужен ли он и может ли он — этот выбор — вообще быть сделан?

В вышеупомянутом фильме «*Derrida d'ailleurs*» философ упоминает историю о марранах — евреях в Испании и Португалии, обращенных

в христианство, но продолжающих исповедовать иудейство (что вовсе не значит, что они исповедовали христианство притворно). Этот пример служит в качестве доказательства невозможности выбора, невозможности его высказать. Это такая тайна, которая остается тайной и для самого маррана. Если марран декларирует только одно из вероисповеданий (он — либо иудей, либо христианин), при этом тайно исповедуя другое, его высказывание имеет смысл для того, чтобы выжить, но лишено собственного смысла. Однако этим примером Деррида хочет сказать, что дело вовсе не во лжи ради выживания и не в страхе, а в том, что марран не может выбрать одно или другое. А значит, любое высказывание — будь то «я иудей» или «я христианин» — может существовать только в режиме различания, ибо, если перед высказыванием не было акта выбора, оно и не ложь и не правда. Дело обстоит не так, что марран скрывает свой вероисповедальный выбор, а в том, что у него его нет. Если же он решает исповедовать обе веры, то это нонсенс, оксюморон по отношению к процедуре верования — вера предполагает акт выбора.

Поскольку выбор невозможен, то нельзя совершить событие признания ни внутренне, ни внешне (т. е. в речи), свершить его и предъявить. В любом случае, следуя логике Деррида, из речи мы не могли бы узнать, был ли совершен выбор, если бы он был совершен. Такое высказывание («я — такой-то») значимо только как составляющая работы «письма».

Отмена вопроса о выборе позволяет избежать необратимости²⁴ свершения. Деррида справедливо замечает, что «кустно произнесенная фраза имеет значение только один раз, она (этот единственный раз. — К. Ч.) теряет смысл при записи».²⁵ Значит, запись обратима и делает свершение необязательным, сохраняя связь с невысказанным, с невыразимым. Эта связь вовсе не патетична, она оперативна. Письмо хранит тайну, оно ее не высказывает, избегая того единственного раза высказывания, которое может оказаться последним.

Театр же, напротив, является режимом, позволяющим осуществить девальвацию тайны, совершить высказывание, которое будет обнажением и предъявлением скрытого или сакрального смысла, озвучанием выбора. Такой выбор неприемлем для деконструкции, ибо предполагает невозможность выбора «истины». Но истина эта выражается не в законодатель-

²⁴ Ж. Деррида, *Грамматология*, с. 220.

²⁵ Там же, с. 509.

ной или утвердительной процедуре, а в артистической, повторительной. Истина, например, не в сообщении оракула Эдипу — она не имеет места и времени, но может вступить в работу, покидая рамки фабулы мифа, попадая в поле исполнительского режима. Для этого Эдип должен перестать быть царем и начать становиться артистом, перевести нарратив и судьбу в исполняющий голос. Действие в драме Эдипа основано уже не на мифе, а на том факте, что после сообщения оракула Эдип не может не повторять, не играть, не может не быть артистом (актером).

Деррида определяет такой режим повторения как самоидеализацию субъекта, как его способность к самовозбуждению.

Идеализация здесь есть процесс, в котором чувственно воспринимаемая неположенность, которая возбуждает меня или служит мне означающим, подчиняется моей способности к повторению, тому, что кажется отныне мне моей стихийной силой, все более мне подвластной. По этой схеме следует понимать голос.²⁶

В данном случае у Деррида повторение оказывается процедурой, дополняющей нехватку Идеального у субъекта. Искусство, игра, исполнение ничем не отличаются от языка, артикуляции, письма как моделей различания, с той лишь оговоркой, что игра посредством артикулированного голоса еще и ограничивает многообразие различания; ограничение территории игры временем и местом снижает поле и размах работы различания. Такого рода игру Деррида рассматривает как неспособность отмены метафизической категории Субъекта и как желание идеализации. Это такое дополнение, которое все еще надеется быть наличным (хотя, согласно Деррида, все виды *supplement* (дополнения) заведомо наличны, ибо нет той изначальной наличности, которую дополняло бы *supplement*).²⁷ Этой игре Деррида противопоставляет другую, абсолютную игру знака, которая не имеет идеальных коррелятов.

Напротив, у Ж. Делеза повтор вызван вовсе не нехваткой, но переизбыточностью, которая нуждается в носителе — например, в сцене, стене, экране — в поверхности, на которой вступит в обращение переизбыток знаков. Граница, отделяющая желание про-изведения от экзистенции, располагается не между произведением и любым сущим, а

²⁶ Там же, с. 321.

²⁷ Там же, с. 497.

внутри человека — между его существованием и решимостью отделить от своего существования территорию, на которой он продолжает существовать, но сознательно удваивает или артистически повторяет эту свою априорную способность; существует как другой или вместо другого. Но не для получения статуса Другого или каких-то качеств от него, а для того, чтобы попасть в зону становления им, ибо никаких качеств Другого заранее знать невозможно. Другого можно только заново произвести, исполнить.

ТЕЛО-ТЕАТР (А. АРТО)

В «Письме и различии» в главе «Вкрадчивое слово» Деррида описывает опыты Антонена Арто как попытку отказа художника создавать произведение. Арто изображается актером, который отказывается говорить. Следовательно, он не должен находиться на сцене, ему не нужен театр как место, где актер обречен повторять нечто под чужую диктовку (диктовку автора-бога).

Иначе говоря, согласно Деррида, Арто пытается создать театр, который предшествует любой возможности выражения, прочитывания, произнесения; театр, который констатирует невозможность артистического повторения какой бы то ни было жизни, ибо любая жизнь окажется жизнью двойника, утаивающего и скрадывающего подлинную жизнь. В скрупулезном анализе текстов Арто Деррида показывает насколько «невыразимое» значительнее любой актуализирующейся выражаемой формы. Пытаясь доказать «антитеатральность» театра Арто, Деррида останавливается на главном парадоксе, свойственном антропологии актерской игры. С одной стороны, актер произносит нечто, но одновременно с этим, в режиме собственного же произнесения, он слышит себя как Другого, и все произносимые им слова или производимые действия уже не принадлежат ему. Вот почему речь идет о слове, «украденном» у актера, о слове, которое устроено так, что оно отчуждается («крадется») по мере аудиального развертывания.

Все слова, произносимые как бы мной, не принадлежат мне не только потому, что это слова какого-то персонажа, роль которого «я» исполняю (не меня), но еще и потому, что произносятся, а если произносимая речь — чужая, значит, она повторяется за кем-то. На основании этого

парадокса Деррида делает заключение, что Арто пытается создать театр, в котором было бы невозможно повторение, ибо исполнительский режим повторения — это речь под диктовку кого-то другого.

Действительно, сцена и режим игры обнажают болезненный зазор между «Я» актера, которое слышит свою речь, и «Я» актера, которое говорит. Но, скажем, у Делеза этот зазор, производящий речь-симулякр, подстегивает актера к игре — к созданию виртуальной территории, где отчуждаемость речи и «чужое» сообщение вбираются самим исполнением, и то, кому принадлежит речь, уже не важно.

В книге «Различие и повторение» Жиль Делез не раз отмечает, что повторение и вытеснение повторенного происходят параллельно и практически одновременно. Когда актер говорит, он, конечно, сталкивается с фантазмагорией слышания себя как другого, но именно поэтому он и продолжает «повторять». Аномалия схватывания своего голоса и своих действий как чужих и вводит в процесс игры, подстегивает к исполнению. Симулякрность повторения и его судьбоносная событийность у Делеза не противоречат друг другу.

Отвращение Арто к сценическому представлению, страх перед «нашептанным» текстом связан с тем, что традиционный театральный актер оказывается настолько глух, что не осознает диктовку, этот раздваивающий его раскол. Играя тысячу раз повторенный текст, актер, в силу режима традиционной игры, не способен осознать главный парадокс игры — разделение на себя, говорящего нечто, и на себя, говорящего нечто в качестве актера-персонажа. Обнаружение Антоненом Арто этого зазора между собой и своей игрой в режиме игры — это антропологическое и артистическое открытие, которое должно было изменить условия театрального действия. Однако, хотя Арто и выступает против произнесения не своих слов, он имеет в виду то «повторение», которое навязано извне режима игры, извне театрального действия.

Деррида пишет, что «настоящее вдохновение для Арто — это дыхание жизни, которое не позволит себе ничего диктовать, потому что предшествует всякому тексту». С точки зрения Деррида, это наивно-метафизическое представление Арто на деле приводит его к преобразованию театра в некую иррационально понимаемую молчащую «букву, не нуждающуюся» в актуальном развертывании акта исполнения, произнесения. Нужно освободить себя от произведения, нашептанного богом и вором — от произведения, которое стало всего лишь «испражнением». Чтобы произведение

не превратилось в «испражнение», чтобы художник не растекся в виде своего произведения, его необходимо удержать в себе и только таким путем остаться «прямостоящим».

«Спасение, стояние, бытие-стоя станут возможны только в искусстве без произведения. Поскольку произведение всегда было произведением смерти, искусство без произведения, танец или театр жестокости будут самой жизнью»,²⁸ — так интерпретирует размышление Арто Деррида.

Каковы же условия этого «бытия-стоя», если оно имеет место в театре? Бытие-стоя возможно только при условии радикальной замены речи стигматами, которые соответствуют подлинной «глубине нечитаемого». С точки зрения Деррида, стигмат — это знак или буква. Стигматы — доказательство «владычества знака-буквы над дыханием».²⁹ Иначе говоря, буква (граммáта, графема) стоит и не разворачивается подобно голосу, но остается в том состоянии, в котором была записана. Это та буква, которая не подчиняется власти написанного произведения, власти звукового и фонетического развертывания, но является инстанцией нечитаемого, неалфавитного.³⁰ С одной стороны, Деррида описывает опыт Арто как коллапс в тело и аффекты, посредством которого Арто пытается противостоять репрезентации и повторению (в этом случае повторение понимается как акт *воплощения* в реальном времени, а любая претензия на воплощение — из области метафизики, идеологии и идеального). Эта ипостась Арто описана во «Вкрадчивом слове» критически. С другой стороны, Арто в интерпретации Деррида — вопреки своей деструктивной аффектологии жестокости, вопреки своему почти безумному стремлению к неотчужденному, чистому присутствию, — приводит театр к «закону различия», где «чистое присутствие» становится чистым различием без «возвращения, повторения и истории». Другими словами, Арто преобразует язык жестокости в дознаковую семиологию протописьма.

В статье «Подпись, событие, контекст» Деррида объясняет свое специфическое понимание итерации (повторения) как различающей, не акцидентальной функции письма. Повторяемость в рамках *письма* предполагает не конкретный, сингулярный акт свершения и не исполнение

²⁸ Жак Деррида, *Письмо и различие*, пер. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2000, с. 295.

²⁹ Там же, с. 296.

³⁰ Там же, с. 302.

полторения, но итеративность самой диссеминации, рассеивания знаков. Однако это не те знаки, которые сообщаются или эмпирически развертываются, исполняясь в настоящем, а те, которые поглощают все речевые инциденты в рамках бесконечно рассеивающейся и итерирующей (мерцающей) графологии «письма».

«Знак письма — это след, который остается, не исчерпывается в настоящем своей инскрипции и может быть заменен в итерации при отсутствии и по ту сторону присутствия эмпирически опеделимого субъекта, отправившего или изготовившего след в данном контексте», — пишет Деррида.

Такой знак не предполагает источника и момента производства, он не перформативен. Деррида считает, что исполнительская (перформативная) потенциальность высказывания невозможна, так как рассеивающаяся семиология письма, его цитатное мерцание «разрывает собой истинную неповторимость события». Театр Арто, который, согласно Деррида, борется с тотальностью акта высказывания, его вокальной и фонологической акцидентальностью, достигает графематичной кодовости письма, разрыва с прямой сообщаемостью голоса, претендующего на перенос и передвигание смысла и значения.

Интересно, что в текстах Арто нет указания на то, что инстанция нечитаемого означает для него отключение голоса и отказ от выражения. Если Деррида понимает инстанцию нечитаемого как невысказываемое, и потому не нуждающееся в усилии по передаче, то для Арто «нечитаемое» — сугубо театральная знаковость, которая как раз *должна* быть транслирована театральным, «физическим» набором исполнительских возможностей человека-актера:

Все эти операции, производимые криками, звукоподражаниями, знаками, позами, равно как медленными, избыточными и страстными нервными модуляциями, — все это он (*жест*) воссоздает, предлагая замену плана на план и термина на термин. Ибо я в принципе полагаю, что слова не стремятся все высказать и что по самой своей природе и вследствие своего определенного характера, установленного раз и навсегда, они останавливают и парализуют мысль, вместо того чтобы позволять ей развиваться и благоприятствовать такому развитию. Под развитием же я разумею настоящие конкретные качества, качества протяженные, поскольку уж мы пребываем в конкретном и протяженном мире. Стало быть, этот язык нацелен на то, чтобы сжать и использовать протяженность, иначе говоря, пространство, и используя его, заставить его говорить: я беру объекты, эти вещи

протяженности как образы, как слова, которые я собираю и заставляю отзываться друг другу сообразно законам символизма и живых аналогий. <...> Значит, вовсе не ограничивая возможности театра и языка под тем предлогом, что я отказываюсь играть написанные пьесы, я раздвигаю язык сцены, я множаю его возможности.³¹

Итак, несмотря на полный отказ от дискурсивности в игре, Арто постоянно говорит о необходимости математически четко записанной партитуры, где вся анархичность парадоксальных связей будет описана до мельчайших подробностей, а значит, будет предполагать партитуру *игры, исполнения*. Для Деррида эта партитура оказывается лишь *письмом*.

Поиск старых космогоний, исследование возможностей восточных театральных практик (в частности, балийского театра) Деррида также интерпретирует как письмо, делая следующее заключение: системы упорядочивания театрального действия — не просто письмо самого тела. Главное, что это письмо производится согласно системе знаков, которыми не управляет голос. В качестве примера приводится попытка Арто позаниматься для действия иероглифическую знаковую, буквенную визуальность иероглифов — в противовес звучащей речи. Более того, дыхание интерпретируется Деррида как альтернатива, противоположная голосу

Голос не только не будет более отдавать приказы, но сам должен будет упорядочиваться законом этого театрального письма. Единственный способ покончить со свободой вдохновения и с нашептанным словом — это полностью овладеть дыханием в системе нефонетического письма. Откуда и появляется «Аффективный атлетизм», этот странный текст, где Арто пытается отыскать законы дыхания в *Каббале* и *Инь и Ян*.³²

Вопрос, однако, в том, можно ли, как это делает Деррида, так радикально развести две антропологические процедуры — дыхание и голос, результат всего лишь более интенсивного выдоха. В статье «Аффективный атлетизм» Арто описывает материальную наличность разных типов дыхания, соответствующих разным качествам чувственности и задействующихся при различной конфигурации частей тела. В этом смысле голос является одной из конфигураций мышечных усилий в системе дыхания. Усилие, предшествующее дыханию, ритмизуется подобно любой другой

³¹ Антонен Арто, *Театр и его двойник*, пер. С. Исаева. М.: Мартис, 1993, с. 120–121.

³² Ж. Деррида, *Грамматология*, с. 306.

функции тела в игре, тем более что дыхание и ввод звука в него (голос) проходят через один инструмент — гортань. Арто отказывается от речи как навязанной дискурсивной предсказуемости театра, но не от функционального использования гортани в процессе игры и не от акциденций производства звуков голосом («все они (актеры) лишились нормальной гортани, которая стала уже не органом, но некой чудовищной говорящей абстракцией»).³³

Итак, Деррида называет кодифицированную систему театральных знаков Арто письмом и настаивает на том, что театр Арто предполагает остановку исполнения, ибо свершение и исполнение — это всегда лишь ложная фигурация и репрезентация. «Театр» заслуживает внимания только тогда, когда рефлексирует *остановку* какого бы то ни было свершения, превращая негативную спекуляцию остановки в процедуру различания. Хотя, возможно, делая детальную опись театральной системы знаков, Арто разрабатывает руководство к исполнительскому режиму игры. Для него эта опись (письмо жестами и знаками) не самодостаточна. Арто отказывается не просто от слова, а от того слова, оральная материальность которого в языке стерта грамматикой и смысловыми инвариантами. Речь идет об изменении функции слова: «уметь манипулировать этим словом как неким материальным объектом, способным расшатывать вещи». ³⁴ Иначе говоря, слово должно стать материальной формой. Оно должно произноситься, но так, чтобы его смысл возникал из вибрации просодического усилия, а не из предварительного семантического представления о слове.

Идея Арто о присоединении «слов к породившим их физическим движениям» не совсем вяжется с дерридианской интерпретацией подавления про-изведения и отмены голоса. Более того, Арто в «Письме в языке»³⁵ говорит о том, что театр, вместо того чтобы опираться на грамматический смысл слова, должен привести к его восприятию со стороны звучания, использовать слова в качестве движений. Игра и театральное действие порождают реальность (или жизнь, как часто перефразирует реальность игры Арто), которая никак иначе, кроме как через производство самой себя, иметь место не может. Арто пытается доказать, что в том

³³ А. Арто, *Театр и его двойник*, с. 150.

³⁴ Там же, с. 77–78.

³⁵ Там же, с. 131.

действии, которое он мыслит по-настоящему театральным, нет различия между реальным и исполнительским (театральным):

Между персонажем, действующим во мне, когда я, актер, поднимаюсь на сцену, — и персонажем, которым я сам являюсь, действуя внутри реальности, конечно же существует различие в степени, однако оно возникает за счет реальности театральной.

Когда я живу, я не чувствую, что живу. Но вот когда я играю, я как раз и чувствую, что существую...

Когда я грежу во сне, я делаю нечто, и в театре я также делаю нечто.

События сновидения, управляемые моим глубинным сознанием, настаивают меня о смысле событий во время бодрствования, — иначе пришлось бы признать, что мною управляет одна лишь роковая случайность.

Но театр подобен великому состоянию бодрствования, и тут я сам управляю всякой роковой случайностью.

Однако в этом театре, где я сам управляю своим роком ... — тут, для того, чтобы восстановить ту цепь времен, в которой зритель во время спектакля ищет свою собственную реальность, нужно позволить этому зрителю отождествиться со спектаклем, следуя вздох за вздохом и ритм за ритмом.³⁶

Обычно мы предполагаем условность любого разыгрываемого персонажа и поэтому, по умолчанию, считаем его фиктивным. Арто заставляет задуматься об игре совершенно в иной перспективе. Персонаж является не изображаемым характером, а эффектом желания игры. Мы относимся к нему как к фикции человека, а на самом деле он реален как эффект желания игры, реален в качестве своего разыгрываемого во времени присутствия. Нашептанное слово — это подражание действию уже рассказанному повествованию. От такой предварительной истории игра должна освободиться. Актер в представлении Арто — не роль, а состояние сознания, в котором исполнение может начаться, но играть должна роль, которая соответствовала бы абсолютной неразрешимости, заключенной в двойничестве, — парадокс, который никак иначе как через игру не мог бы себя выразить. Человек как носитель этой неразрешимости и есть «артист».

В «Театре Серафима» Арто приводит образец перехода к игре. Он описывает пронзенного воина, которому не остается ничего, кроме кри-

³⁶ А. Арто, *Театр и его двойник*, «Театр Серафима», с. 163–164. Кстати, Бадью в книге «Рапсодия театру» также говорит о театре как о становлении «женщиной».

ва и падения. Именно в этот момент возникает зазор, который предвещает переход к игре, зазор, в котором начинается становление «актером». Арто называет это состояние переходом от Мужского к Женскому.³⁷ Воин не просто впадает в оцепенение, но начинает *игру в оцепенение воина*. Каждый звук или шум в этом переходном состоянии является театральным, ритмизованным звуком. Теперь крик не просто пропадает в пустоте, он становится играемым криком двойника. Кричащий воин, потерявший ориентацию, крик которого становится голосом для игры — не только метафорой театра Арто, но и метод ввода сознания в состояние игры.

Однако важно не спутать это состояние с техникой трансгрессии, которую Лаку-Лабарт, например, описывает как естественный ужас, сопровождающийся с мимикой ужаса, а значит, и с его театрализацией.³⁸ Разница здесь в том, что результат трансгрессии не осознаваем. Человек, вытягивающий от ужаса лицо, не знает, что он играет, даже если он производит избыточные знаки — крик, жесты, неадекватные звуки и т. д. Театр же предполагает *выбор* игры как реакции на событие и знание человека о том, что он *будет* играть. Как если бы тот, кто испытал или испытывает ужас (например, столкновение с опасным животным), осознал бы свое искаженное от ужаса лицо и повторил бы это выражение, причем не после избавления от опасной ситуации, а все еще пребывая в ней. Так поступает Гамлет у Шекспира, играя безумие. К тому же призывает и Антонен Арто: «... между тем мы должны быть подобны претерпевающим казнь, которых сжигают, а они все продолжают подавать толпе знаки со своих костров».³⁹

³⁷ Там же, с. 162.

³⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, «L'Écho du Sujet», in: Philippe Lacoue-Labarthe. *Le Sujet de la Philosophie*. Paris: Aubier-Flammarion, 1979, p. 277–285.

³⁹ Ibid, p. 12.

3 ТЕАТР «РАЗЛИЧИЯ И ПОВТОРЕНИЯ»

Задача состоит в том, чтобы передвигаться внутри случаев и форм лжи так, чтобы в момент, когда мы находимся под их принуждением, аскетически отдаваясь их дионисийской махинации, нас понижывал разряд интуиции, объединяющей собой «спуск» к Единому-правде и «восхождение» к Множественному-лжи.

А. Бадью, «Делез. Шум бытия»

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЙ ЭМПИРИЗМ ТЕАТРА

Понятия «различия» и «повторения» фигурируют в одноименной книге Жюль Делеза в качестве инструментов, преодолевающих традиционные понятия философии Нового времени. Делез пытается доказать, что философия Нового времени строится на обыденном понимании концептов «различия» и «повторения» даже тогда, когда они используются с целью построения новых систем, а обыденное их понимание предполагает редукцию возможностей этих понятий в пользу спекулятивной ясности. Различие и повтор у Делеза не понятийны. Они — вне оппозиции трансцендентного и имманентного.¹ Различие и повторение — это не абстракции и не вещественные конкретности, здесь речь идет не о форме, не о материи — а о допонятийной виртуальности, открывающей возможность артистического действия.

В «Различии и повторении» эту потенциальность артистического действия Делез часто определяет как драматизацию, театр. «Театр»

¹ Хотя работа «Различие и повторение» обычно интерпретируется как апологетика чистой имманенции.

в данном случае не является метафорой, не говоря о том, что к самой истории театра как жанра никаких отсылок не предполагается. Мы обязаны задаться вопросом о том, зачем слово «театр» нужно Делезу при всем обилии задействованных им в этой книге концептов.

Почему у понятия театра должна быть автономная концептуальная функция применительно к философии или искусству? И чем это понятие отличается от идеи произведения? Возможно, концепт «театр» фигурирует у Делеза как оператор, обозначающий альтернативную позицию по отношению к мышлению, искусству, творческой деятельности в целом.

Делез утверждает, что как аристотелевское понятие мимесиса, так и картезианское *cogito* соответствуют той репрезентативной парадигме, которая опирается на допущение о тождестве Представляемого с его содержанием. Например, высказывания «я мыслю» и «я существую» в картезианском «*cogito ergo sum*» совмещаются на основании прямого переноса определения (*я мыслю*) на неопределенное (*я существую*). Уже Кант критикует отождествление «я существую» с «я мыслю», считая, что оно невозможно, так как вывод «я существую» не определяется через допущение «я мыслю».

В сознании, которое я имею о себе самой чистой мыслью, я являюсь самим бытием; верно, что ничего из этого бытия еще не дано мне для мышления.²

Делез размышляет над добавлением Кантом к этим двум инстанциям («я мыслю» и «я существую») третьей, *трансцендентальной* инстанции, которая, как он пишет, «учреждает открытие различия не как эмпирического Различия между двумя определениями, но трансцендентального Различия между Определением (я мыслю) и тем, что оно определяет (я существую)».³

Форма, в которой неопределенное существование определяется через «я мыслю», — это время. Речь идет, конечно, о форме времени. Возможность определить неопределенное (попытка определить с помощью «я мыслю» неопределенное «я существую») мыслится Кантом только

² Жиль Делез, *Различие и повторение*, пер. Н. Маньковской и Э. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998, с. 114. Цитата из: И. Кант, «Общее замечание о переходе от рациональной психологии к космологии», в кн.: Иммануил Кант. *Критика чистого разума*. Соч. в 6-ти т. М.: 1964, т. III, с. 387.

³ Там же, с. 387.

через форму *времени*. Открытие Канта состоит в том, что существование может быть определено *только во времени*, а не через мгновенное сведение *мысли к существованию* как у Декарта. Из этого следует еще одно заключение: «я мыслю» следует понимать не как атрибут, а как «переживание пассивного мыслящего субъекта, чувствующего, что его собственное мышление, то, чем он говорит «я», производится в нем и на нем, *но не им самим*».⁴ («Театр» начинается именно тогда, когда «я» не может производиться не кем иным, как «другим».)

Иначе говоря, субъект у Канта мыслит, но активность его мышления не принадлежит субъекту и не порождается им (в отличие от картезианского субъекта); мышление не является инициативой «я», ибо субъект существует во времени, а *функция времени предполагает пассивность*. Мгновение как активность «я» расщепляется временем как рассредоточением этой «активности» в «пассивность».

Итак, получается, что во времени вместо «меня» мыслит «другой», ибо то, чем происходит мышление, не тождественно «я». Не факт, что мыслит «я». Участвует в этом процессе в актуальном плане лишь воспринимаящая интуиция; само же «я» пассивно. В этом пункте Делез видит важнейшее открытие Канта.

Однако у Канта при этом синтетическое суждение осуществляется трансцендентальным субъектом, а восприятие — пассивным эмпирическим субъектом. Претензия Делеза к Канту в том, что отмеченное Кантом расщепление «я» на мысль и существование, на трансцендентальное и эмпирическое не становится у него темой философии. «Трещина быстро заполняется новой формой активного синтетического тождества», — пишет Делез. Трансцендентальная операция полностью управляет эмпирией.

Мыслящий пассивный субъект, добавляемый Кантом к определенному «я мыслю» и к неопределенному «я существую», *и есть время*. Но бинарность восприятия и мысли, активности и пассивности у Канта снимается введением трансцендентального субъекта в качестве синтетической нейтрализации. Нейтрализация времени происходит потому, что трансцендентальная форма времени у Канта перепологается на Бога.

Делез же предлагает оставаться в этой расщелине «я». Его интересует это («театральное?») расщепление «я», позволяющее осуществить

⁴ Ж. Делез, *Различие и повторение*, с. 114.

парадоксальный (дизъюнктивный) синтез, который не будет подменять актуальность восприятия трансцендентализмом, не будет выводить трансцендентальное из форм эмпирического, но будет искать возможности «трансцендентального эмпиризма», совмещая синтез с его же перманентной дизъюнкцией. На первый взгляд, это определение звучит как уже предпринятое Кантом примирение идеального и эмпирического, но на самом деле, в случае парадоксального соединения трансцендентального и эмпирического мы имеем дело с оксюмороном, в каком-то смысле с бессмыслицей, синтезирующей два несоотносимых понятия. («Чистая», «пустая» форма времени, о которой все время говорит Делез, является эффектом этой дизъюнкции.)

Делез подвергает сомнению концептуализацию тождества, которую навязывает времени Кант; к тождеству пассивного восприятия и трансцендентального синтеза времени Кант приходит *ценой редукции различия*. Иначе говоря, синтез не должен осуществляться ценой отмены несводимости двух уровней — восприятия и мышления, а разъединяющее их время не должно концептуализироваться и становиться спекулятивным дополнением к «я мыслю» и «я существую». Пустая форма времени, о которой говорит Делез, — это время без содержания, время, которое само происходит, а не что-то происходит в нем. Делез вслед за Гельдерлином называет это время порядком ритма, цезурой, благодаря которой время движется не в одном направлении, а неравномерно распределяется по обе стороны цезуры. Это — время, которое шекспировский Гамлет называет временем, сорвавшимся с петель.

Если «я» не обладает прерогативой на тождество с мыслью и существованием, это значит, что оно (артистическое «я») способно рассредотачиваться в трещине темпоральности. Само рассредоточение — эмпирично, а трансцендентальным является производство и становление смыслов. Эмпиризм оказывается трансцендентальным, потому что имманентность и трансцендентальность не понимаются как противоречащие друг другу возможности. Делез хочет сказать, что конструкция самого субъекта, синтезирующая мысль и восприятие у Канта, навязывается как представление, как иллюзия, конституирующая «я». На самом деле, человек всегда предстоит еще и пустой форме времени, которую он пытается заполнить нарративом.

Иначе говоря, человек в любом случае *исполнитель* — и в том, когда следует содержанию жизни как непреложной реальности и «правде»,

и в том, когда перестает ему следовать, открываясь пустому потоку времени «бытия», подобно шекспировскому Гамлету.

Гамлет, предстоящий опустошенному времени (ибо все содержание, заполнявшее его жизнь, оказалось фикцией), — это уже актер (исполнитель). «Театр» в данном случае не будет добавкой ко времени, инсценировкой некоего содержания, которым можно это время заполнить, не будет подражанием бытию, но становится альтернативным временем и альтернативой течения бытия. Например, процесс игры мы считаем эмпирической рамкой нашего восприятия, не задумываясь о том, что даже при наличии нарратива предстояние «пустому» времени не отменяется. Даже когда время чем-то (каким-то содержанием) заполнено, мы продолжаем предстоять ему как «пустому», если мы исполнители-актеры. Помимо нарративного содержания есть еще пустая темпоральность, которая функционирует как побуждение к артистическому повторению, и это желание повторять предшествует замысливанию и формированию произведения. У Делеза трансцендентальность *одновременна* с эмпирией игры и заключается в том, чтобы мыслить не смысл представляемого, а пустоту, которая стоит за представляемым и отлична от «невыразимого» у Деррида и Лаку-Лабарта. Она действует скорее как рычаг, как побуждение к артистическому производству.⁵ Итак, трансцендентальность

⁵ К сожалению, у нас нет возможности подробнее остановиться на теории драмы и мимесиса Филиппа Лаку-Лабарта, но мы считаем важным подчеркнуть сходства и различия лаку-лабартовских концепций театра и тезисов Делеза. В ряде работ («Musica Ficta», «L'Imitation des Modernes. Typographies II», «Sujet de la Philosophie. Typographies I») Лаку-Лабарт разрабатывает теорию мимесиса. «Негативный» мимесис, анализируемый Лаку-Лабартом, не является прямым подражанием или репрезентацией. Лаку-Лабарт вслед за Дени Дидро различает (см. «Diderot», in: Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des Modernes. Typographies II*. Paris: Galilée, 1986, p. 24–25) мимесис как простое копирование, репродукцию и всеобщий мимесис (*mimésis générale*), который не воспроизводит ничего из данного, но который дополняется к миру и природе в качестве поэсиса как то, чего миру и природе не хватает. Этот артистический, поэтический и миметический элемент, дополняющийся к природе, возможно, парадоксальным образом первичнее природы, и это дополнение имеет место на ее (природы) сцене. «Драматическое», «театр» и есть выражение всеобщего, неподражательного, немиметического мимесиса, который как бы производит «другую вещь», а не имитирует данное. Важно, что как мимесис, так и театр и трагедию нового времени Лаку-Лабарт понимает в качестве спекулятивного, диалектического различания (здесь он берет в союзники Гельдерлина. См. Hölderlin, *La Césure du Spéculatif*, *ibid*, p. 39–70). Согласно Лаку-Лабарту, Гельдерлин в своих «Заметках о переводе Софокла»

и эмпиризм одновременны. В том, что время дано как пустая возможность желаемого действия, заключается эмпиризм, а в том, что время смыслообразующе даже в своей пустоте и бессмыслице — трансцендентализм. Это вовсе не значит, что, например, перед Гамлетом после произошедшей с ним метанойи стоит проблема, играть или не играть. Проблема в том, что, что бы он ни сделал при вступлении в понимание этой темпоральной пустотности, при приближении к «пустому» времени любое его высказывание и действие могут быть лишь «театром» — становлением и исполнением времени-разрыва между мыслью и существованием в режиме артистической игры.

Так вот, подход к «пустому» времени и производство в нем — это «театр», исполнительская практика, объединяющая эмпиризм становления и трансцендентализм смыслообразования?

Трагедию Гамлета, как и любую трагедию, обычно понимают как трагическую историю. На самом деле суть трагедии в том, что на стыке времени и экзистенции индивид понимает, что трагедия уже произошла до всякого разворачивания трагической истории. Гамлет — именно такой персонаж. Средоточие трагедии, в первую очередь трагедии «Гамлет»,

открывает элементы трагедии и театра Нового времени. Эта новизна (а в ней Лаку-Лабарт видит и собственные эстетические приоритеты) состоит в переносе одержимости драмы и театра от возвышенного, идеального, жертвенно-ритуального, идентично-тождественного и абсолютного к тому, что, напротив, роднит драму и философию, театр и мысль — к спекулятивному, к рассредоточенному, нетождественному, деконструируемому. Средоточием новой спекулятивно-диалектической реальности искусства, театра является *цезура*, которая интерпретируется Лаку-Лабартом как ослабление и размывание артикуляции, рассредоточение зрения при приближении к вопросу об истине, как регрессия, «паралич» речи и вопрошающая остановка в рамках спекулятивного. Здесь следует подчеркнуть приоритет немелодического, «непоэтического» поэсиса в пользу «прозы» и ее расстроенности, неправильности, отсвоенности (*dérégulation*). Делез в «Различии и повторении» понимает вопрос о цезуре у Гельдерлина совершенно иначе, и это меняет и оценку артистического производства и понятия драматического и театрального. Делез выходит за пределы оппозиции «идеальное», «жертвенное» vs «подвешенное», «философско-диалектическое». Для Делеза в цезуре центральным значением обладает не апофатическое замолкание, деконструктивное замирание, а те неравные части времени, которые находятся по обе стороны цезуры. Цезура для него является не «параличом» речи, а точкой взлома, которая порождает новые ряды (серии) исполнения времени после цезуры, ведущей к гиперартикуляции, а не наоборот. Такая цезура нацелена на предстоящее, она действует как устройство, перекодирующее бытийное на артистическое.

не в конфликте, имеющем тяжелые, трагические последствия; трагедия располагается глубже конфликтной, неразрешимой истории. Трагедия в «Гамлете» начинается не тогда, когда Гамлет узнает об убийстве отца, а тогда, когда Гамлет понимает, что случившаяся с ним история предательства — всего лишь казус, частность. Эта «частность» оказалась поводом для того, чтобы увидеть всю свою жизнь, ее «содержание» как чей-то чужой бессмысленный вымысел. Он оказывается не «он». А где он сам располагается, есть он или нет, непонятно. Открытие Гамлета — это открытие человеком зоны понимания, где он видит фиктивность содержания своего существования. Таким образом, событием для Гамлета является не убийство отца, а осознание фиктивности, подвешенности своего существования. Иначе говоря, все содержания фиктивны по сравнению с этим знанием о фиктивности и неистинности всех содержаний.

Человек, которого открывает в себе Гамлет, это уже не ренессансный человек — микрокосм вселенной, ее концептуальное дополнение. Гамлет — трансцендентально-эмпиричен: с одной стороны, он вовлечен в историю собственной жизни, с другой — включает в себя все то внеиндивидуальное, внесубъективное, что дает ему право не просто продолжать трансцендентальную спекуляцию, а быть *эмпирически равным трансцендентализму*. Гамлет — «сверхчеловек» в том смысле, что он не больше человека, но человек одновременно в двух смыслах: 1) в измерении с бессознательно принимаемыми биокультурными, биополитическими референциями к себе, 2) и в том измерении, в котором биологические и социальные детерминации человеком преодолеваются. Специфическая — делезианская — постановка вопроса о «сверхчеловеке» в том, что сверхчеловек — это не больше, чем человек, и не лучше, чем человек. Сверхчеловек — это становление человеком, потому что его, человека, еще не существует, хотя традиционно «сверх» понимается как трансцендентальное дополнение для эмпирического «человек». В данном случае процесс становления есть попытка длить родовое человеческое измерение эмпирически, концентрируясь одновременно на трансцендентальности смысла этого процесса. В таком случае «сверх» — это как раз эмпирическо-артистическое, исполнительское изменение, тогда как «человек» — сингулярный смысл, ради которого происходит становление. Делез видит таким сверхчеловеком не только Гамлета, но и Алису.

«ГАМЛЕТ» И «АЛИСА»

В «Логике смысла» Делез описывает рост Алисы, в процессе которого она каждую минуту, в один и тот же момент становится «больше, чем была, и меньше, чем стала»; ибо в тот момент, когда мы сказали, что она стала больше, что она выросла, она оказывается меньше, чем уже стала; ведь она не перестает расти, и любая попытка фиксации ее увеличения равна фиксации ее уменьшения. Она растет, одновременно уменьшаясь. Это значит, что фиксация времени посредством «до» и «после» не помогает нам в определении процесса становления, которое движется не в одном направлении, а в оба сразу. Алиса — и человек, и сверхчеловек, ее рост эмпиричен, и трансцендентален. Нельзя при этом сказать, что движение роста — это эмпирия, а парадоксальный вывод о том, что Алиса, вырастая, способна уменьшаться, — трансцендентальный логический парадокс. Дело в том, что трансцендентализм соразмерен действию роста, он современен ему. Парадоксы различия в событии роста проходят сквозь живое тело Алисы, а не имеют место постфактум; они уже присущи росту Алисы. Парадокс (измерение трансцендентальности) не приписывается росту извне в качестве рефлексии.

Пытаясь помыслить становление Алисы как одновременно «человеческое» и «сверхчеловеческое», важно не спутать рост-различие Алисы с деконструкцией, различанием. Деконструктивное различание у Деррида связано с отсрочкой. Если у Делеза различие мотивировано повтором и наоборот — и не прекращает находиться в условиях метаморфозы, то в *différance* у Деррида первостепенными являются остановка, пробел, пауза, где эмпирическая составляющая вытеснена восполнительной процедурой, письменным знаком, буквой. Кроме того, эмпиризм наличия (например, эмпирическое присутствие звука) Деррида считает скорее трансцендентальным, метафизическим явлением, отвергая двойную эмпирическо-трансцендентальную функциональность звука. Таким образом, смысл *différance* состоит не в росте, а в самой практике деконструирования. Деконструкция является отнятием всего у всего, результаты которого даруются в перманентной процедуре «письма».

У Делеза, напротив, различие — это повтор-явление-исчезновение, в котором форма способна достигнуть своей предельности, чтобы самоотмениться во имя вступления в силу другой формы. Здесь любая точка зрения претендует на оформленность, но сама форма не претендует на

постоянное место и границы. Так понимаемое различие способно драматизировать самое трансцендентальное — Идею. У Деррида же дифференция происходит в режиме замирения функций роста. Делез позволяет «сущему» дойти до своего крайнего предела — симулякра, Деррида производит деконструктивную остановку там, где еще невозможно сказать о сущем, что оно вообще есть.

У Делеза сверхчеловек, рост Алисы и становление объекта имманентны в своей *трансцендентальности* — т. е. в условиях отодвигания собственных границ, вырастания из них, что и отменяет вопрос о трансцендентальности как о добавке, до-полнительном резерве, о большем. То, что становится больше (Алиса), *однозначно* по отношению к своему становлению, имманентно ему. Рост Алисы не имеет границ, но не потому, что граница трансгрессивно преодолевается, а потому что граница перманентно отодвигается. С другой стороны, граница в своем отодвигании остается, тем не менее, в наличии. Алиса растет вместе со своим эмпирическим вырастанием. Поэтому у нее нет той внеположности, где она могла бы образовать перспективу трансцендентального субъекта, осуществляющего свой рост извне, или перспективу деконструктивного умолкания, где она, делая почти зеноновское заключение, считала бы, что каждый сегмент роста — это статичная точка, а значит, она вовсе не растет. Однако именно способность Алисы двигаться одновременно в разных направлениях, не быть ставшей формой — позволяет предположить элемент игры. Парадокс в том, что Алиса уменьшается одновременно с увеличением именно потому, что она не просто маркирует различие посредством анализа, она не анализирует себя, она сама есть свой рост.

Вот где расколотое «я», которое не ищет теологическую инстанцию для собственного заполнения, но *играет* свое раскалывание и является одновременным по отношению к нему. В росте Алисы уже содержится игра-нонсенс. Но главное, что она находится в ситуации, когда нет возможности остановиться и вычленить идеологизирующую «шапку» для своего действия. Это не кто-то другой подытоживает парадокс ее уменьшения наряду с увеличением, это она сама внутри своего артистического «роста» расколота на понимание и непонимание происходящих с ней изменений. Парадоксальное уменьшение Алисы во время роста (становится меньше, чем стала) дано не логически, а в качестве парадокса игры, которая синтезирует, разъединяя, так как находится в движении.

Это двунаправленное действие аналогично парадоксальному альтернативному проекту выхода из платоновской пещеры, который Делез предлагает вместо платоновского варианта. У Делеза выход из замкнутого пространства пещеры совершается благодаря тому, что «философы» вместо того, чтобы выйти наружу, проникает в нее еще глубже. То есть выход (из) и вход (в) предстают одним и тем же действием. Выход совершается как процессуальное действие, как *проникновение* все дальше и дальше, как углубление в пещеру с целью *перманентного* выхода из нее. Несмотря на существующее внутри этого действия различие, само двунаправленное движение (выход и вход одновременно) «однозначно», оно не претендует на категориальное, аналитическое деление. Это не движение мышления, отстраняющегося от статичного тела, а движение всего тела вместе с трансцендентальным разумом — одновременно вглубь, вдаль и вширь. Т. е. само движение однозначно телом, хотя и порождает различия. Эту черту, согласно которой движение — однозначно в своей двунаправленности, очень точно описал А. Бадью:

Но почему этот двойной пробег уполномочен обозначать *единую* интуицию? Вероятно, именно в этом заключается глубочайшая идея Делеза-как-Бергсона: *когда мы постигли двойное нисходящее и восходящее движение — от сущностей к Бытию, затем от Бытия к сущностям, — мы в действительности помыслили движение самого Бытия, которое является всего лишь средним положением между тем и другим, или различием между двумя движениями.* Как об этом пишет Делез: «Благодаря движению целое делится между объектами, а объекты объединяются в целое: и изменяется именно «целое», а не объекты.»⁶

⁶ Алан Бадью, *Делез. Шум бытия*, пер. Д. Скопина. М.: Логос-Альтера, 2004, с. 58. Цитата из: Жиль Делез, *Синема, Образ-время*, пер. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, с. 52. См. также: «Мы фактически вышли на три уровня: 1. Множества, или закрытые системы, которые можно определить по различным объектам или же отчетливым частям; 2. Затем перемещающее, передающее движение, изменяющее положение предметов, движение, непосредственный или пространственный опыт которого является ясным. 3. Длительность или целое, духовная реальность, непрестанно изменяющаяся соотношением к своим отношениям». Ibid, с. 51. (Как считает Бадью, это равнозначно утверждению, что «длительность не распределяется, не раскладывается, что она является нонсенсом как однозначным производством неоднозначного смысла предметов», А. Бадью, *Делез. Шум бытия*, с. 57–58.)

Глубина не прорывает поверхность, она растет вместе с собственной поверхностью. Следовательно, глубина, с одной стороны, следует за поверхностью, а с другой — остается глубокой.

Игра — это и есть такое пребывание в росте, которое не накапливает приобретения, которое теряет приобретаемое и чем дальше движется вперед, тем больше не бережет пройденное. «Вытесняют, потому что повторяют», — говорит Делез. То есть повтор (игра) несет в себе необходимость забвения в пользу актуальности. Все, что оказывается на поверхности — маска, исполняемое — приходит изнутри, как «генетический момент повторения»,⁷ а не в качестве внешнего добавления. Гамлет начинает играть безумие, подключается к «театру» не для демонстрации своего нового лица безумного, а по причине вырастания из глубины его сущности вопроса, проблемы — того излишка, который и становится театром. Это вовсе не значит, что следует выяснять, идет ли речь о настоящем психофизическом безумии Гамлета или инсценировке. Одно не только не противоречит другому, но, возможно, предполагает другое. Смена состояния сознания имеет эффект игры, исполнения.

«Маскировка» Гамлета — эффект метаморфозы, в результате которой человек больше не способен отвечать за идентификацию с собой и миром. Его человечность перестает быть онтологической или теологической данностью и становится проблемой. Теперь недостаточно просто быть, приходится *производить* свое бытие. Гамлет-человек вынужден *играть*, исполнять поиск своего бытия. «Театр» ставит вопрос о человеке в той мере, в какой он оказывается вынужден начать свое вочеловечивание и одновременно предстоять не-человеческому, инстинкту смерти, (не)-бытию (как пишет это слово Делез).

Сверхчеловеческое — это становление человеком, но через игру; становление не только становится, но и исполняется, оно артистично, поскольку вне игры человеческое не схватывается. В этом зазоре игры Гамлет показывает пример того, что «искусство» не лжет и даже не защищает от инстинкта смерти и открывшейся бессосновности бытия, оно является испытанием человека в том состоянии, в котором ему могут грозить смерть, энтропия, выпадение из жизни. Игра-исполнение ставит вопрос о том, можно ли аннулировать вопрос о человеческом перед страхом смерти, при столкновении с бессосновностью существования.

⁷ Ж. Делез, *Различие и повторение*, с. 31.

«Театр» и игра (искусство) выступают здесь испытанием самого статуса человеческого.

Если воля к «театру» не отмирает при вышеупомянутом страхе, значит, «человек» продолжается. Гамлет продолжает «быть», но только играя. Если же пространство игры и чистое время для игры физиологически и онтологически (а значит, и политически) не выделимы, то становление человеком — то, что требует сверхчеловеческих усилий, — не может состояться. Вероятно, именно в этом смысле следует понимать пресловутое «быть или не быть». Не быть — это там, где нет «театра», где Гамлет вместо того, чтобы синтезировать свое безумие и его артистическое исполнение, без изменений продолжает свое существование в созданных условиях, выбирая нейтральную, экзистенциальную, а не театральную модель обращения с событием убийства отца.

Перемещая бытие в игру (артистически его исполняя), Гамлет обнажает тот же парадокс, что существует в зазоре между картезианскими «мыслю» и «существую». Это проблематичность самого «я», невозможность идентифицировать с ним свершившуюся метанойю. На бытие под вопросом (или как определяет эту псевдонегативность Делез, на «(не)-бытие») может претендовать лишь «театр». Это (не) в скобках указывает на перманентный вопрос, которым и задается Гамлет: если продолжать быть, то это возможно только в режиме игры (театра, искусства, в режиме становления).

Но как долго и какими усилиями игра способна удерживать это знание об открывшейся безосновности?

И любая ли игра будет способна держать открытым разлом внутри «я» (между «я мыслю» и «я существую»), или она в какой-то момент займется самовоспроизводством — фигурацией и оформлением места своей репрезентации, за которым будет закреплен статус найденной истины (как это позже произошло в театре классицизма, как это происходит при прагматизации эстетики любого художественного периода).

«Быть или не быть» — это не вопрошание о том, продолжать существовать или нет. Это вопрос о том, *что* есть само бытие, с какой стороны оно открывает смысл — со стороны присутствия или отсутствия. Вопрос можно перефразировать и так: «Есть я или нет?» (или: «Сущее и или ничто?»). Из неясности ответа на этот вопрос и вырастает желание растить свой вопрос, свое не-ставшее, но становящееся Человеческое, которое одновременно является сверхчеловеческим, ибо само себя перерастает, а с другой стороны, постоянно отстаёт в росте.

Гамлет — единственный персонаж в пьесе Шекспира, которого как бы нет внутри самого драматического нарратива, потому что его игра — это не игра персонажа, а альтернативная поверхность по сравнению с режимом бытия — поверхность сверх-бытия. Пьеса Шекспира собственно и касается столкновения между театром — то есть вторжением человека в зону трансцендентального эмпиризма, вторжением в ритм повтора и различия (нового времени Гамлета) — и правящей структурой, стремящейся к тождеству (старым временам). Таким образом, «Быть или не быть» — это еще и вопрос о том, в каком режиме «быть» после свершившейся метаноии. «Время сорвалось с петель» (цитата, которая повторяется неоднократно в «Различии и повторении») в том смысле, что время бытия-игры не совместимо с временем экзистенции. Режим бытия стал различием, которое теперь разворачивается в игре, в артистическом исполнении.

ЧЕЛОВЕК И СИМУЛЯКР

В трактате Николая Кузанского «О предположениях» дана микрокосмологическая концепция человека.⁸

Оставаясь человечески конкретным, единство человечности явно свертывает в себе, сообразно природе своей определенности, все в мире. Сила ее единства все охватывает, все замыкает в пределах своей области, и ничто в мире не избегает ее потенции. Догадываясь, что чувством или рассудком, или интеллектом достигается все, и замечая, что она свертывает эти силы в собственном единстве, она предполагает в себе способность человеческим образом прийти ко всему. В самом деле, человек есть бог, только не абсолютно, раз он человек, он — человеческий бог (*humanus deus*). Человек есть также мир, но не конкретно все вещи, раз он человек; он — микрокосм, или человеческий мир. Область человечности охватывает, таким образом, своей человеческой потенцией бога и весь мир. <...>

В человечности человеческим образом, как во Вселенной универсальным образом, развернуто все, раз она есть человеческий мир. В ней же человеческим образом и свернуто все, раз она есть человеческий бог.

Человечность есть человечески определенным образом единство, оно же и бесконечность, и если свойство единства — развертывать из себя сущее,

⁸ Николай Кузанский, *Сочинения*. М.: Мысль, 1979, т. I, с. 259–260.

поскольку единство есть бытие, свертывающее в своей простоте все сущее, то человек обладает силой разворачивать из себя все в круге своей области, все производить из потенции своего центра.

В этой цитате образ Человеческого налагается сверху по аналогии, он не вырастает из неизвестности. Человек не обладает никакими свойствами и характеристиками, какими бы не обладал предварительно мир, космос, бог. Универсум как бы является гарантией сущности для любого сущего, как если бы любое именование и тело уже предшествовало его сингулярной актуализации. В этой установке «всё» предшествует «каждому». Каждое пребывает в каждом не в своей актуальности, но в качестве того, что есть в актуальном от бесконечного. Например, если иметь в виду, что любая геометрическая фигура содержится в линии, то фигура (треугольник или квадрат) будет не самой собой, а линией. То же можно сказать о человеке — он Универсум и Бог и бесконечность в сокращенном, сжатом виде. Если он своим существованием что-либо разворачивает во времени и пространстве, то это опять-таки разворачивание и бытие того же самого — Универсума, образа бога. Само бытие — это категория, где сущее дано в свернутом виде и его разворачивание *не событийно*, так как целое и без того существует.

Значит, человеку не нужно претерпевать становление в другое, ибо Другое — это все то, что в него и так включено. Таким образом, человек равен и тождествен самому себе, равно как и всему остальному. Статус человечности определен извне и требует подтверждения разве что через геологические инстанции. Соответственно и его человеческое тело — это отраженный и отражающий агрегат вселенной — так, как она могла бы быть представлена в театре универсума.

Эта установка досталась в наследство Шекспиру, но уже у Шекспира вопрос о человеке и универсуме рассматривается как неразрешимая проблема. И Гамлет, и Лир вступают в игру только после потери имени, их «театр» начинается как бы после того, как представление об универсуме разрушено. Вопрос о бытии фигурирует в пьесах благодаря разрушению; это уже другое бытие, не то, которое гармонизировано с космосом. Гамлет не может представить и отзеркалить мир, он начинает с конца мира и универсума, для того чтобы произвести другого, не микрокосмического человека в игре. Он начинает игру, свой театр, с вопроса собственного не-бытия; так же и Лир вступает в артистическую фазу,

начинает исполнять новую «роль», запускает «театр» только после того, как прекращает быть «королем Лиром». Таким образом, пьесы Шекспира посвящены тому, чтобы актер-«Гамлет» доказал, что он не Гамлет, а «Лир» — что он не Лир, а не наоборот, как это принято в большинстве постановок, где исследуется идентичность героя и конец спектакля становится ее триумфом. Напротив, у Шекспира каждый следующий шаг игры должен быть градусом в становлении «не-Гамлетом».⁹

Здесь игра как серия повторов уже не ищет истока ни в частной судьбе, ни в божественной предопределенности.

Человек играет и производит себя — повторяет — не как подобие герою, миру или истории, но начиная с вопроса о собственном присутствии или не-присутствии, в результате чего он и может становиться героем, миром, историей. Двигателем этого вопроса является инстинкт смерти, который в свою очередь не есть негативное понятие о деструкции, а просто условие для работы практик повторения. Таким образом, тема смерти — вовсе не метафора нигилизма; она оказывается побуждением к игре (повторений и различий), к ее позитивности, к новой жизни. Когда Делез задается вопросом, каким образом столь негативное понятие как «не-бытие» становится утвердительным, он видит причину этой утвердительности в том, что референция к потенциальной смерти мгновенно маскируется, она повторительна, театральна. Он добавляет, что этот театр, артистическое движение «маски» и «травести» не приходят «сверху», а являются «внутренними генетическими моментами самого повторения».¹⁰ Исполнение — это всегда и исполнение другой роли, маска, и эта маскировка, как и повторение, не вторична по отношению к чему-то первичному. Снять маску нельзя. Польский режиссер Ежи Гротовский говорил, что добивается эффекта маски в своих постановках без конкретного предмета, без реальной маски, надеваемой на лицо. Маска в результате актерских тренировок вырастает из ступней. Она и внутри, и снаружи.

⁹ В статье «One less Manifesto. Theatre and its Critique» (in: *Mimesis, Masochism & Mime, The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. The Univ. of Michigan Press, 2000, с. 239–256) Делез говорит об ампутации, отнятии фабульной идентификации у Гамлета как героя пьесы. Речь идет о постановке «Гамлета» Шекспира режиссером Кармело Бене, которую он назвал «One less Hamlet» (Одним Гамлетом меньше).

¹⁰ Ж. Делез, *Различие и повторение*, с. 31.

Как пишет Делез, попытка сыграть роль предполагает невозможность сыграть именно ее, поскольку актер играет роль, играющую, в свою очередь, другие роли.¹¹ Театр существует в режиме, когда попытка нечто повторить онтологически оторвана от предтечи даже не по причине отсутствия точной памяти, а из-за машины различения высказываемого и желаемого, высказываемого и мыслимого, воображаемого. Желание всегда блокируется, даже если оно выражается. Именно в этом смысле достоверно утверждение — «вытесняют, потому что повторяют». В режиме исполнения невозможно ничего сказать без маскировки. Пребывание в игре происходит как маскировка (*déguisement*).¹²

Шекспир в фигуре Гамлета (да и почти во всех своих трагедиях) касается этого двойничества бытия, когда приблизиться к его (бытия) порогу удается только в режиме игры, искусства.

Расцвет театра на закате Ренессанса проявляется как кризис микро-онтологического образа человека. Театр возникает как симптом початости цельного человека, в пользу того человека, в котором еще не подтверждены ни его человечность, ни его смертность. Однако у Шекспира важно не принять игру, искусство за дополнение некой нехватки. Игра (театр) не является *преодолением* этой «початости», но мыслит именно нехватку, несовершенство (бытия) как артистическую поверхность, в которой только и может разворачиваться и свершаться игра.

Считается, что в театре становление касается вымышленного образа, действия и т. д. Из поля зрения, таким образом, исключается присутствие человека *без его роли*, ведь актер традиционно служит сценическому образу. Но в ряде режиссерских техник, например у Эжи Гротовского, сценический образ является лишь средством для «препарирования собственной индивидуальности человека». ¹³ Это не эгоистическое копание в себе посредством актерской техники, а, напротив, действие

¹¹ Там же, с. 23.

¹² Там же, с. 38. («В вызываемом знаком ответе — ответное не похоже на движение самого знака. Движение пловца не похоже на движение волны».)

¹³ Эжи Гротовский, *От бедного театра к искусству-проводнику*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003, с. 71.

экстериоризации перед другим или, как его называет Гротовский, «ант самовыявления».¹⁴

Гротовский не призывает к идентификации человека-актера с некоей идеей или собственным психологическим типом, он говорит о таком выходе посредством игры из себя, которое в процессе игры становится новостью об играющем человеке и в первую очередь для него самого.

В качестве примера можно упомянуть работу актера Ришарда Чесляка в пьесе Кальдерона-Словацкого «Стойкий принц».¹⁵ Это пьеса о мученичестве героя. Однако, как пишет Гротовский, хоть фабула и касается страданий, он совместно с актером выбрал совершенно другой, не страдательный телесный импульс, чтобы изобразить состояние мученичества. Он решил работать с психофизикой муки через симулякр «первой влюбленности». Гротовский попросил Чесляка вспомнить свои пластические движения в пору его первой влюбленности, именно посредством них и должны были возникнуть действие и образ мученичества. Играя мученичество, актер повторял вытесненный из своей жизни опыт любви, зная, что его — этот опыт любви в его аутентичности — воспроизвести невозможно и сыграно будет нечто совершенно иное как по отношению к мученичеству, так и по отношению к его собственной памяти о юношеской любви. Гротовский обратился к прошлому опыту любви как к симулякру, фантазму, не имеющему отношения к актуальности.¹⁶ Память о влюбленности оказалась для Чесляка *симулякром*, смысл которого был скрыт, неизвестен до акта игры. Иными словами, симулякр — это в некоторой степени маска (повторение), которая используется для маскировки другой маски. Симулякр — способ функционирования повтора, эффект одиночества самого повторения, его неспариваемости с тем, чему его пытаются уподобить, а порой и отождествить.

Как известно, наряду с различием и повторением как концептами, отменяющими образ и представление, у Делеза в одноименной книге фигурирует еще и концепт «симулякра». Что же такое симулякр в контексте делезианской критики репрезентации?

Попробуем объяснить функцию симулякра через музыку. В музыке симулякр фигурирует под названием ритурнели или рефрена (см. главу

¹⁴ Е. Гротовский, *От бедного театра...*, с. 97.

¹⁵ Там же, с. 246–247.

¹⁶ Ж. Делез, *Различие и повторение*, с. 181.

и ритурнели в книге Делеза и Гваттари «Тысяча поверхностей»).¹⁷ Ритурнель — это особый вид повтора.

Обычно нам предстоит слушать произведение, будь то классическое или популярное, целиком — от начала до конца, но во многих произведениях, как правило, хорошо известных, возникает любопытный эффект: восприятие фиксирует некий фрагмент, фразу, наигрыш, который выбирается слухом как наилучший, желанный. Наличие ритурнельного фрагмента позволяет желать неоднократного повторения содержащего его отрывка. Независимо от того, имеем ли мы дело с популярной песней или оперой Вагнера, мы ищем слухом ритурнель, которая в момент звучания работает как машина «кистины», временно стирая в сознании все остальное. Как слушатели мы ищем этот фрагмент не просто в угоду саморазвлечению. Стимулирующим фактором является скорее фантазм слушателя *повторить* услышанное — потенциально предстать исполнителем. Мы слушаем произведение в целостности, но повторить хотим вот это самое сингулярное образование — это и есть симулякр. И при повторе этого странного и желанного отрывка значение будут иметь не просто формальные свойства — его ритм, мелодия, гармония, — а то, что *режим, в котором ритурнель (фрагмент-ритурнель) желается*, предполагает попадание в разрыв, в пустоту в собственном жизненном ритме; это та пустота, в которой сталкиваются бытие и артистическое становление. В данном случае даже неважно, что повторять, главное, чтобы было *то, что ты готов или не можешь не «исполнить»* при попадании в разрыв.¹⁸

Несмотря на желание повторить определенный знак (ритурнель, симулякр), он как будто изначально и сразу оказывается другим. Ты только что его повторил, спел, но не успел уловить, он куда-то исчез, оказался

¹⁷ Gilles Deleuze, Felix Guattari, «Of the Refrain», in: *A Thousand Plateaus*, tr. by Brian Massumi. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2005, p. 310–350.

¹⁸ Этот «желанный» симулякр — не совсем то, что Лаку-Лабарт называет «hantise musicale» — навязчивой мелодией, преследующей в определенных ситуациях (Ph. Lacoue-Labarthes, «La musique en amorce», «Deuil et rivalité», in *Le Sujet de la Philosophie. La Philosophie en effet*. Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 232–235, p. 236–242). Повторение навязчивой мелодии — если вернуться к Делезу — это «голое» механическое повторение. Одетое, замаскированное повторение (симулякр) должно прийти как узнаваемое, но так и не узнанное; как *то, что становится абсолютно другим при повторении*: у этого симулякра (мелодической фразы) нет тождества с самим собой.

не тем, чем казался, был вытеснен, поэтому ты хочешь повторить его опять. Ришард Чесляк вытеснил историю своей юношеской влюбленности, но этот симулякр его любви требует, чтобы его опять сыграли, он желается и потому вновь и вновь играет. В данной ситуации непонятно, что первичнее — опыт любви, который хочется вернуть, или желание играть, снова и снова повторять все то, что оказалось так близко к границе между бытием и смертью.

Инстинкт смерти следует понимать в данном случае как горизонт собственного бытия, как потенциальное пропадание, из которого нас выхватывает (спасает) исполнительское действие — театр.

Итак, желается само желание игры, симулякр же мы включаем в игру как «излюбленный», опасный, но не совсем осмысленный знак, так как смысл ему будет обеспечен «предсмертной» позой исполнителя, артистическая игра которого и будет победой над смертью. Мелодия-симулякр, излюбленный наигрыш — это тот траур, который справляется исполнителем заранее, до смерти. Так, героиня фильма Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» перед смертной казнью поет песенку из мюзикла, однако совершенно ясно, что не мелодия мюзикла является импульсом к его исполнению, хотя это, возможно, любимая мелодия героини. Вопрос в том, что симулякр — это нечто, что призывается в режим игры, в режим артистического повторения, уже охваченного вопросом о смерти. Симулякр, который в критике постмодернизма считается субверсивным гиперобразом, в делезовской интрепретации предлагается как неузнаваемый знак, номинально обладающий «телом» образа, но на самом деле предполагающий отмену возможности какого бы то ни было уподобления даже на основании его (симулякра) фальшивости.

«Трудность для каждой вещи состоит в достижении своего собственного симулякра, его состояния знака, согласованного с вечным возвращением»,¹⁹ — пишет Делез. Значит, симулякр — это способность знака быть вписанным в вечное возвращение, но только благодаря тому, что неизвестно происхождение этого возвращения. Мы видим лица Элизабет Тэйлор или Жаклин Кеннеди на портретах Уорхола, но на самом деле это образы смерти. Гамлет планирует месть за убийство отца, на самом деле за самим клише мщения стоит вопрос о его бытии-небытии. Мы видим образы борьбы и сопротивления, но слышим голос ничто. Ни один из

¹⁹ Ж. Делез. *Различие и повторение*, с. 90–91.

образов, являясь выраженным «лицом», почти иконой, не является просто предьявленным стационарным образом, он разыгрывает доказательство своего актуального присутствия, исполняя что-то другое.

Вот почему делезовский симулякр действует иначе, чем симулякр бодрийяровский. Последний ограничен функцией соблазна, он осуществляет работу по захвату сознания (то, чем занимается индустрия развлечений). Делезовский симулякр, напротив, заставляет работать сознание так, чтобы разрушить однобокость и привлекательность симулякра. Симулякр у Делеза не совпадает с собственным образным наполнением, именно поэтому он повторяется как *другой* знак — возвращается вечно. В такой симулякр невозможно совершить медитативное погружение (как это позволяет делать какой-нибудь излюбленный медийный симулякр).²⁰

«Вечное возвращение — это сила утверждения, оно утверждает все во множестве, все в различном, все в случайном, за исключением того, что подчиняет их Единому, Одинаковому, Необходимости, кроме Единого, Одинакового и Необходимого. О Едином говорят, что оно раз и навсегда подчинило себе множественное. Не таково ли лицо смерти? Не является ли другим лицом то, что, в свою очередь, заставляет умереть раз и навсегда, все то, что действует только один раз? Вечное возвращение поддерживает сущностную связь со смертью потому, что осуществляет и содержит смерть того, что едино, “раз и навсегда”».²¹

Эта цитата из «Различия и повторения» на первый взгляд противоречит идеям множественности и различности. «Другое лицо», которое действует только один раз, «смерть того, что едино раз и навсегда» — как эти реалии можно соотнести с вечным возвращением, множествами, повторениями и различиями? Ответ, наверное, следует искать в том, что повторение, как и событие, имеет место *один раз*, и именно поэтому оно возможно вечно. Таким образом, любой намек на подобие является всего лишь симулятивным юмористическим подобием, симулякром.

В случае повторения мы сталкиваемся с процессуальной субверсией — версией, которая развивается, не подчиняясь аксиоме. Знак (означающее) изначально не точен, не аксиоматичен, он и должен выдаться за ненастоящий, чтобы открыться актуальности. В «реальное» он может попасть только с учетом своей изначальной ложности, — как

²⁰ Там же, с. 91.

²¹ Там же, с. 148.

симулякр, как трагическая машина желаемого. И если у Лакана место Реального не занято, по причине его (Реального) знаковой невозможности, то симулякр как знак-мутант у Делеза *претендует* на реальность. Симулякр — это знак, который не противопоставляет виртуальное и реальное, а значит, вбирает в себя оба плана.

Виртуальное не отстоит при этом от знака, предмета, вещи, как потенциальная возможность в ничем не занятой пустоте или ментальном предположении, но подключено в качестве вопроса к сущему в надежде на актуализацию — на ответ. Таким образом, виртуальное — это не виртуальный образ, отличающийся от реального лишь его вездесущностью и бестелестностью, формально подражающий реальному образу. Виртуальное (потенциальное) у Делеза — присущая каждой вещи пустота, понятая как условие ее становления, изменения — т. е. вопрос о ее бытии–не-бытии — вопрос о ее будущем. Поэтому виртуальное (трансцендентальное) не выпадает из эмпирической имманентности, но сама эмпирическая имманентность (актуальность) растет вместе с потенциальным (виртуальным) вопросом о своем пребывании во времени и мире.

Тогда время разрыва между «я мыслю» (трансцендентальным) и «я существую» (эмпирическим) будет *исполнением* этого разрыва — «театром», который для Делеза и есть потенциальность философии и искусства.

4 ОТ МИМЕСИСА К ИСПОЛНЕНИЮ. ОТ ПОТЕНЦИАЛЬНОГО К СВЕРШАЕМОМУ

ПРОТОТЕАТР ТЕЛА

Понятие мимесиса Валерия Подороги предполагает попытку представить русский литературный троп как, по сути, не языковой, до-языковой, максимально приближенный к телу.

В своей полемике с деконструктивистской позицией, которая была развернута в беседе с Жаком Деррида во время его пребывания в Москве в 1991 году (как и позже в комментариях к русскому переводу книги Ж.-Л. Нанси «Corpus»), В. Подорога предложил в качестве альтернативы деконструктивистским понятиям термин «плоть».¹ Плоть — не-анатомируема, *непредставима* и не экспонируема. «Понимательный горизонт для понятия *плоти* задается *топологически*, а не феноменологически», — пишет Подорога в «Феноменологии тела».²

Российский философ говорил о до-текстовой топологии, отличной от деконструктивистского понятия «*espacement*», — понятия топологического, понимаемого как промежуток, который осуществляет развождение, *инсталляцию* и не может избежать *представленности*. Подорога ставил вопрос о «теле» как о некоей *непереводимой*, неовнешняемой

¹ Беседа с Жаком Деррида, «Философия и литература», в кн.: Жак Деррида в Москве. М.: ГИИ, Культура, 1993, с. 151–186.

² В. Подорога, «Тело и плоть мира», в кн.: Валерий Подорога, *Феноменология тела*. М.: Ad Marginem, 1995, с. 128.

субстанции. У Деррида же, как известно, в отношении письма (текста) невозможно Внешнее. Невысказанное (Невыразимое) тоже находится внутри письма (языка) и является одной из его идиом. У Подороги, напротив, тело — в зависимости от того, о каком тексте идет речь (Ницше, Кафке, Достоевском или Платонове) — это «то, что нельзя опередить», оно *внутри*; в то время как у Деррида (а также у Ж.-Л. Нанси) тело только и может быть своим Другим. Оно протяженно и выставлено, и может быть только «внешним» самому себе.

Так называемая постструктуралистская философия, несмотря на огромные различия между философией становления Делеза и деконструкцией, ставила своей задачей радикальный отказ от идеалистической философии Субъекта и синтетического метода мышления. Несмотря на разное понимание тела, в обеих стратегиях (в деконструкции и шизоанализе) упор делался на раз-во-плот-ение плоти (вспомним «бестелесность» Делеза). У Делеза тело обретает артистическую виртуальность. Для Нанси, как это показано в его книге «Corpus», тело наделяется смыслом только в результате пред-положенного человеку существования, которое не имеет сущности и благодаря этому экспонировано. Любая чувственность и аффект такого тела экспозиционны, размещаемы. Сущность и лицевость такого тела заменены на *haecceitas*³ — сингулярное пребывание *этим* или *другим*. В таком экспозиционном пространстве пределом является не собственное тело, а Другой как предел тела. Таким образом, тело экспонировано Другому телу, образуя совместность. В данной совместности тело не имеет *органического* измерения. У Нанси, например, литература (язык, искусство) записывает «внешнее», экспозицию, — записывает, выписывая (*exscribe*). Симптоматично понятие *ex-peau-sition* (в «Corpus» Нанси), понимающее «кожу» не как порог нутра, а как начало для показа Другому.

Работы Подороги, напротив, разрабатывают феноменологию тела как топологию *внутреннего*. Подорога считает, что у Деррида тело является всего лишь одной из модальностей языка; поэтому у Деррида

³ *Haecceitas* (лат.), «этость» — понятие, введенное Дунсом Скотом (1266–1308), теологом и философом-схоластом для характеристики индивидуальной вещи. В отличие от нетелесных субстанций — бога, души и т. д., — которые описываются с помощью формального различия, в телесных вещах различие свойств является реальным различием, «этостью» вещи.

любой аффективный уровень тела не инороден тексту. Довербальное у него не является а-текстуальным. Язык же, в свою очередь, не может не отойти от тела, ибо тело и так само по себе от себя от-своено, и любая попытка его при-своения лишь выводит его вовне, в язык («экз-апроприрует», словами Нанси). Подорога позиционирует человека не как выставленного, а, напротив, как исчезнувшего из наблюдения. «Я» такого человека не имеет языка, у этого «я» нет дара речи. «Его форма не определяется лингвистически, поскольку она действительно телесна и не может быть переведена в формальный порядок высказанного».⁴ «Тело» Подороги, в отличие от «корпуса» Нанси, не подлежит анатомированию: оно не раскрыто и не выстроено согласно канонам протипичности.

Инсталлированное, экспонируемое тело, согласно Подороге, — это тело-труп. Именно над таким телом-трупом возникло *ego cogito* «как метафизическое освидетельствование мертвого тела».⁵ Поэтому экспонируемое тело существует лишь в режиме различения тел. Любая попытка анатомии (раскрытия) тела предполагает его «мертвость». Живую же (воскрешаемую) телесность Подорога включает в другой пластический режим. «Живое» тело не только перемещается вниз, вверх и в стороны, оно еще при-гибается и с-гибается под тяжестью собственной плоти, в попытке во-пощения (мимесиса) в себя, становления собой через «подражание себе как Другому».

Иными словами, тело — это режим подражания, который показывает всю негарантированность «моей» вочеловеченности. Нижеприведенная цитата наглядно демонстрирует логику такой топологии:

Как быть с «моим телом», одиноким и уже отторгнутым от других, телом, которое сопротивляется выделению, описанию, означиванию, «зачехлению», инсталлированию в образы и вещи; что мне делать с этой психосоматической корпускулой, в которой мое чувство существования неотделимо от моего ощущения присутствия в собственном теле, насколько бы оно ни было *ложным* или *воображаемым*? Как и куда деть это чувство «моего присутствия в собственном теле»? Я, или мое Я, — не часть, Я — целое; пускай сколько угодно малое и даже исчезающее, но целое, и я переживаю

⁴ Валерий Подорога, *Феноменология тела*. М.: Ad Marginem, 1995, с. 33.

⁵ Валерий Подорога, «Эпоха Corpus'a», приложение к книге Жана-Люка Нанси *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999, с. 176.

себя не только на границе опыта других тел, я переживаю себя и как «мое существование».⁶

Оптику, в которой Подорога предложил видеть тело, Его и антропологический опыт, можно на первый взгляд посчитать солипсистской или откровенно эмпирической.⁷ Ведь все модели рациональной обособленности — в том числе Субъекта мысли и сам смысл — Подорога предложил понимать как фантазм и исследовать его в качестве самостийной биографемы,⁸ отказываясь при этом от любых генерализаций, не касающихся напрямую телесности. Поэтому проблема Другого для философа — это *темпоральный разрыв*, «Другой — это то, что позже»; тогда как большинство современных философских и политических теорий, напротив, видят возможность универсализации и революционизирования общества через *одновременность* присутствия в мире с Другим. Именно в этой *одновременности* появляется надежда на эффективное политическое функционирование сообщества, на преодоление зависимости от таких стереотипов, как национальная или культурная идентичность, на решение проблемы единичного и множественного.

При этом, несмотря на традицию критики гегелевской диалектики и картезианского *cogito* в западно-европейской философии второй половины XX века, многие современные философы (Ги Дебор, Жижек, Негри, Балибар), продолжают пользоваться понятием Субъекта, пусть и политического. Подорога настаивает на регрессивном отказе от понятий Субъекта и трансцендентального «Эго», задаваясь в «Феноменологии тела» следующим вопросом: а принадлежит ли картезианское «Я» *Мне*. Если ответ отрицателен, то анализ будет состоять в постоянном отводе *Внутреннего (телесного)* опыта чувствования от *трансцендентального* (виртуального по сути). Если регрессивная техника записи тела в культуре и искусстве заключается в отказе от трансцендентального «Я», то она заведомо отказывается и от *концептуального* разрешения любого философского или эстетического вопроса.

⁶ В. Подорога, «Эпоха Corpus'a», с. 208.

⁷ Так определил Ж.-Л. Нанси во время недавнего приезда, приуроченного к конференции по М. Бланшо, интерпретацию В. Подорогой литературного пространства.

⁸ См.: Валерий Подорога (ред.), *Авто-био-графию*: Сборник статей сектора аналитической антропологии. М.: Логос, 2001.

Техника антропологического анализа была со всей очевидностью продемонстрирована на семинарах «Мастерской визуальной антропологии» (1994). Подорога на этих встречах излагал московским художникам установку, согласно которой само творчество есть регрессия (в психоаналитическом понимании этого слова). Ибо всякое творчество является аффектом *восприятия*. Восприятие же, несмотря на все его результаты, регрессирует к *телу* как «к начальной близости с миром». Поэтому задачи, которые на этих семинарах ставились перед московскими художниками, были главным образом феноменологическими, уведящими от эстетических проблем. Более того, работы художников исследовались как бы вне художественных институций, да и вообще вне искусства. Если тело — это «то, что мы не можем опередить», то и искусство неминуемо становится только Телом, а аналитик погружается в такой же неограниченный анализ, как психоанализ психоаналитика. Иначе говоря, произведением является не то, что читается или видится, а само «отвращение или любовь» художника, жизнь *Ego* тела. Важно не произведение, а «точка сцепления тела художника с миром». Обнаружение этой точки и есть главная задача как аналитика, так и самого художника. Конечная цель — «убийство самого желания произведения, ради обнаружения этого момента сцепления».⁹

ТЕЛО КАК МИМЕСИС

В предисловии к книге «Мимесис» Валерий Подорога заявляет, что его интересует «воля к производству, о которой автор сам ничего сказать не может»,¹⁰ так как он влеком ею. Это значит, что собственно произведение, со всеми его пост-объективациями — эстетическими, культурными, социологическими, — в качестве состоявшегося готового, образцового художественного продукта вообще не подлежит рассмотрению. Произведение в качестве готового продукта является фикцией, имеющей значение только в рамках репрезентативных пространств и институций,

⁹ Виктор Мизиано (ред.), *Мастерская визуальной антропологии, 1993–1994*. М.: ХЖ, 2000, с. 51.

¹⁰ Валерий Подорога, *Мимесис*. М.: Логос-Альтера; Культурная революция, 2006, с. 14.

поэтому искусству как объективированному «бытию» этих продуктов отказано в метафизическом и философском содержании. Искусство не обладает собственной природой, той, которая не могла бы быть расстроена или заново настроена аналитическими процедурами.

И если, например, для М. Мамардашвили аналитическое чтение Пруста повторяет картезианскую точку начала мысли,¹¹ в которой начинается понимание разговора «Другого» как своего (присваивающий жест), то у Подороги, напротив, пониманию должна подвергнуться та точка, где Другой (Пруст) не слышит своего разговора (молчит во время него). Приходится становиться Другим, т. е. пытаться начать говорить в роли Другого, чтобы записать, повторить, *что* он сказал. Такой метод можно считать философией чтения. Однако такое чтение оказывается сценой, ландшафтом, куда попадает не только сознание и восприятие читателя, но и его тело. Что это значит? Как оно туда попадает?

С одной стороны, чтение предполагает виртуальный перенос в воображаемый ландшафт, с другой — это реальная метаморфоза с телом читающего. И если он (читающий) осознает изменение сознания, то метаморфозы с телом он не осознает. Таким же образом, претерпевая содержание читаемого, он (читатель) лишь причастен результату сочинения, но не может восстановить произведение в *проекте*, в качестве будущего, потенциального желания самого автора. Именно в этом смысле Ролан Барт прав, утверждая, что автор мертв. В процессе чтения автор уже не присутствует.

Если бы речь шла просто о восстановлении психобиографии писателя (художника), то можно было бы сказать, что В. Подорога реанимирует инстанцию автора. Но он как «читатель» вторгается в то пространство, где еще нет ни продукта чтения в его культурно-репрезентативном виде, ни автора, который становится таковым, лишь завершив путь композиции конкретной «вещи». Он находит траекторию той блуждающей точки, которая могла бы вобрать неосознанный опыт тела писателя, его несвершившееся произведение, которое все еще является планом, проектом и все еще будоражит нутро писателя, перед тем как этот проект преодолевает порог выражения. Этот внесознательный порог на первый взгляд кажется метафизическим, ибо не нашел себя в выражении и блуждает в виртуальном «экстра»-времени чтения. (Подорога называет эту неосо-

¹¹ В. Подорога, *Феноменология тела*, с. 229.

знанную, невыраженную стадию произведения, не контролируемую художником, «вторым мимесисом».)

На самом же деле, выражение (как и произведенный продукт) не предполагает смысла, событийности. Несмотря на то, что выраженное произведение локализовано (не вненаходимо), его субстанциональность, его смыслы (тела и объекты) приходится искать во вненаходимом, то есть в еще не написанном и еще не дочитанном «произведении». Это и есть главный парадокс, заявленный в качестве проблемы Тела. Тело вненаходимо (оно не вписано в текст, не тождественно ему), но оно, тем не менее, не метафизично и, сохраняя свою вненаходимость, постоянно претерпевает довольно болезненную для себя локализацию.

Это явление можно назвать становлением. Но если в работе «Феноменология тела» В. Подорога придерживается этого понятия, то в книге «Мимесис» термин «становление» перефразируется в фабрику мимесисов.¹²

Итак, первый и главный парадокс — Тело у Подороги вненаходимо, но локализовано — и является препятствием для того, чтобы понимать тело как становящийся вихрь у Делеза и Гваттари, или как экспонированную протяженность в картезианском духе. Здесь скорее следует искать влияние «перцептивного тела» в духе Мерло-Понти, которое не является ни точкой восприятия и рефлексии, ни глазом, выстраивающим перспективу, но предстает «топологической непредопределенностью», досубъектным перцептом (или «я-чувством», как его вслед за Мерло-Понти называет Подорога).¹³ «Мимесис» — метод записи этого парадоксального явления Тела.

Очевидно, что мимесис в данной случае не означает ни репрезентативных практик, ни подражания некоему образцу. Подражание понято особым образом: не как подражание конкретному объекту, а как подражание самому подражанию, которое подражающий не вполне осознает.

Мимесис у Подороги, в отличие от становления в шизоанализе Делеза и Гваттари, которое, как считает философ, дробит изменение на

¹² Более того, фабрика мимесисов является альтернативой становлению. Чистое микрологическое становление в духе Делеза и Гваттари с точки зрения философа не схватывает реальности тела, те каноны, которые В. Подорога называет антропологическими априори.

¹³ В. Подорога, *Феноменология тела*, с. 140–152.

мельчайшие элементы до его полного исчезновения, связан с внезапной, молниеносной сменой. Проблема этой смены заключается уже не в дальнейшем изменении, а в непонимании, в неосознании субъектом этой смены. Вот эта измененная реалья — неосознаваемая, невидимая для того, кто изменился, — и будет, вероятно, Телом.

Такая метаморфоза, превращение в Другое или Другого не тождественно *процессуальности* становления. Как пишет В. Подорога, «если в становлении нет ничего кроме интенсивностей, то в нем нет ни животного, ни ребенка, ни женщины»,¹⁴ нет Другого тела в его цельности. Другой в режиме механизации отношений, стирающих все крупные различия, кроме бесконечно малых, исчезает.

И дальше:

становление (у Делеза и Гваттари. — К. Ч.) снимает целостности, различающиеся субстанционально и вводит некое состояние (материи), где нет ни субъекта, ни объекта, а только элементы.¹⁵

Мимесис, как его понимает В. Подорога, связан скорее с остановкой, чем с движением, но эта остановка оказывается онтической точкой, которая вынуждена обращаться вокруг себя наподобие воронки. Необратимость изменения (события) важнее вариативного движения множеств, которые могли бы происходить и до, и после, и во время события. Поэтому «некое состояние материи», которая *становится* у Делеза и Гваттари, не различает, согласно Подороге, невозможных, радикальных провалов между человеком и природой. Становление у Делеза и Гваттари, дробя изменение пусть и на дизъюнктивные, но синтезируемые потоки, недостаточно различает человека от его Другого (чем бы оно ни было). «Фабрика мимесисов», напротив, предполагает, что миметирование заключается в резком отрыве *того*, что глубоко вытеснено, от всего остального. Человек не просто отставлен от мира, социума или сообщества как Другого, в нем заложены гораздо более глубокие слои памяти, которые помнят полный коммуникативный провал с Другим или с тем Другим, с которым коммуникация не могла бы иметь места.

Вопрос, который возникает в связи с этосом становления у Делеза, Подорога ставит так: *кто* знает о становлении (делезовского толка), *кто*

¹⁴ В. Подорога, на правах рукописи.

¹⁵ Там же.

его регистратор — тот, кто его претерпевает, или тот, кто за ним наблюдает? Рост Алисы как формула становления открывается через антропометрические изменения. С другой стороны, в парадоксальном росте, который одновременен уменьшению, присутствует логический ребус — «больше, чем была, и меньше, чем стала», — который к телу Алисы как ее «моему телу» сложно отнести. Эмпирически, телесно, это знание об одновременности плюса и минуса, о котором пишет Делез в «Логике смысла», не переживается — оно внетелесно, виртуально. Поэтому сомнение В. Подороги состоит в том, что претерпевание становления не соответствует антропометрии, исчислению становления — становлению как срезу бытия. Любая речь о становлении невозможна без *наблюдателя*, который (как бы дублируя позицию пусть и имманентной, но божественной инстанции) не должен сам становиться, чтобы эти становящиеся потоки описать.

«Но становление метафизически будет реально с точки зрения спинозистского наблюдателя. Только для него существует единый и абстрактный план Природы, которая не знает никаких различий с точки зрения антропоморфного наблюдателя», — пишет Подорога.¹⁶

Если, согласно Делезу, событие — это «внетелесная трансформация», то у В. Подороги событие изменения не ограничивается ни процессуальностью или движением, ни их временными эффектами. Здесь речь идет о некоем виде пресуществования, которое происходит навсегда. И именно то, что произошло навсегда, будет «телом», метаморфированной субстанцией, а значит, точкой, из которой проистекает перманентный мимезис, следовательно, «Произведением». (Это пресуществование можно назвать метанойей.) Однако автор не знает об этом пресуществовании, его еще предстоит обнаружить. Именно это обнаружение и будет *вторым* мимесисом, который следует понимать в беньяминовском смысле — не тем, что репрезентировано визуально, просодически или аудиально (т. е. чистым уртекстом), а тем, что произошло и даже происходит как в тексте, так и за его границей (например, с нами при его претерпевании), но не выражено в нем.

У каждого, кто хоть раз пытался написать стихотворение или какое-нибудь другое произведение, есть опыт его замысливания, результаты которого не попадают в текст. С одной стороны, они туда не попадают, потому что недостаточно артикулированы, — регрессивны по отношению

¹⁶ Там же.

к письму. С другой стороны, они остаются как забытый остаток при тексте, который когда-то питал его, но исчез и в тексте не присутствует.

Если перевести это в лакановскую схему: текст — это символическое, интерпретация — воображаемое, а «второй мимесис» (то, что фактически, номинально не присутствует в тексте, но является его всамделишным ресурсом) — это реальное.

В изложенной позиции угадывается беньяминовское усилие позволить выжить тому, что не просто умерло, но умирание чего даже не было замечено. Вечно выжившим, несмотря на собственное исчезновение, будет именно этот слой не-актуализированного и не-фактического, как если бы пришлось выжить, несмотря на собственное исчезновение. Как следствие, то, что появляется (в качестве произведения), появляется не ex nihilo, а вопреки уже состоявшемуся исчезновению протопроизведения. Логос, текст как очевидность занимает место «того», что не стало Логосом или не может стать Логосом.

Номинальность произведения, его начало и конец, эволюция его фактического времени сталкиваются с планом нереализованного, незаписанного или, скорее, незаписываемого, что, собственно, и живет в произведении, резонируя и образуя его ритм. (Писатели и художники выбирают Подорогой по принципу фиксации на незаписываемое.) Таким образом, идеальное произведение (иначе Тело) располагается где-то между жизнью и актуальным пространственно-временным явлением конкретного произведения — вне хронологического времени, вне времени повседневности, но и вне культурно-исторического виртуального пространства ценностей.

Где же это место, оно же тело, оно же субстанция, оно же событие, оно же Произведение? Понятно, что его нет ни в тексте, ни в жизни, ни в актуальном развертывании (например, в актуальном свершении или представленности произведения), ни даже в процессе сочинения. Все это может появиться в работе аналитика, но только в качестве его онтологической нужды удержания жизни произведения, которое в качестве тела живет в произведении как некое неведомое неартикулированное существо.

Чтобы воспринять событие, мы должны остановить момент настоящего в определенной точке пространства и создать возможность процесса *опространствования* вневременной длительности, и затем заместить ее *идеальной формой* времени настоящего. И в этой форме должны быть заложены все

другие точки будущего и прошлого, но идеально, не *актуально*. Не-время, что развертывается во времени в качестве длительности, и будет событием.¹⁷

Значит, событием становится то, от чего нельзя отстать, перейти к другому, lamentации по поводу чего невозможно прекратить. Как справедливо замечает Олег Аронсон,¹⁸ «Подорога переворачивает с ног на голову знаменитую бартовскую оппозицию текста и произведения. Для него произведение принципиально открыто, находится в режиме нескончаемого становления в акте чтения, в то время как текст является всего лишь условием возможности читать, видеть, понимать».

Понятно, что в тексте уже заранее все умерло, как и в любом репрезентативном интерфейсе, поэтому то, что остается жить вопреки этой смерти, то, что живет, может быть только некоей маниакальной жизнью, «манией» (О. Аронсон), которая может воспроизводиться только «телом» (не-субъектом, не «я»).

Вот эту манию мы бы и определили как театр, или прототеатр. Как то, что не вошло в текст, а значит, не умерло, или хотя бы, в отличие от самого текста, может быть воскрешено.

О. Аронсон связывает такую манию не с «желанием или удовольствием», а всего лишь с событийным проявлением «животного», оставляющего свою запись в человеческом тексте».¹⁹ Можно далее последовать за автором и согласиться, что «становление животным» (как у Делеза и Гваттари, так и в случае Подороги) выступает альтернативой бессознательного, причем, добавим, альтернативой безусловно артистической. При этом основным фоном проявления животного является смерть (которая «превращает человека в метафизическое животное»), а *«возможность метафизики» дана человеку только в той зоне, в которой он становится «животным» — в режиме, в котором он вынужден делать «театр», подражать.*

Итак, смерть как горизонт придает человеку метафизическое измерение, — но в режиме проявления в нем животного (мании, «тела»), в режиме прототеатрального артистического движения. Этот режим и есть Произведение.

¹⁷ В. Подорога, на правах рукописи.

¹⁸ Олег Аронсон, «Предпоследний метафизик», *Синий диван*, 2006, № 9, с. 212–213.

¹⁹ Там же, с. 214.

«Животное» есть тот оператор, который позволяет выйти из области экспонируемой, объектной предъявляемости в зону непосредственной свершаемости. Тот факт, что бессознательное заменяется становлением животным, предполагает особый, «театрально-артистический» этап «театрального» действия как такового. На этом этапе Эдип уже ослеплен, а Гамлет утратил идентичность с собой как с принцем, сыном, возлюбленным, Лир остался без дочерей и престола. Это этап, на котором герой стал просто человеком, и жизнь предстоит ему во всей своей невыносимой полноте и бесславной близости смерти. Оказаться собирательным воплощением человека (вместо того, чтобы быть персоной или субъектом) в этой ситуации предполагает, как это ни парадоксально, отсутствие готовых образцов и архетипов мира; вступая в эту зону, приходится находить свое избыточное, «животное» движение, которое комментирует экзистенциальный разрыв (метанойю), так как не понимает его; комментирует, за отсутствием связного языкового комментария, внутренними (пусть даже воображаемыми) движениями тела.

Можно ли назвать эти движения «животными» или «животным»? И да, и нет. Нет — если иметь в виду готовый образ-архетип животного, подражание которому могло бы строиться по видовому отождествлению. Да — если понимать животное как комплекс движений тела, возникающий в точке выхода из «я», в результате некоей недостаточности «я» и мира — в точке их измены (метанойи). В этом случае «животное» будет пониматься как внутренний театр — первая доязыковая реакция на «внешнее». Вероятно, именно это тело-театр не имеет органов, оно не анатомично.

О таком теле В. Подорога пишет:

Итак, можем предположить, что существует некий изначальный, если угодно, нулевой порог, где тело равно собственному состоянию, и тогда, захваченное этим состоянием, оно уже не является собственно телом, требующим защитных функций организма (они подавлены им же самим). Отражательная способность порога в данном случае минимальна, силы Внешнего «пропитывают» его, и оно существует в эти мгновения так, как если бы оно было не в силах выделиться из того состояния, в которое захвачено.²⁰

²⁰ Валерий Подорога, «Словарь аналитической антропологии», *Логос*, 1999, № 9, с. 87.

Речь идет о теле-аффекте, который понимается как катастрофа времени, как выпадение и из регулярного времени восприятия, и из внутреннего времени, «проходящего сквозь нас». Аффект располагается в переходе между этими двумя «временами» непопаданием в них.

Получается, что в этом пункте становления театром-аффектом-животным можно провести границу по отношению к универсальности понятия бессознательного. Иначе говоря, у бессознательного есть границы. Там, где начинается аффект и театр «животное», апелляции к бессознательному непродуктивны. С другой стороны, не всякая игра и подражание имеют отношение к «театру». «Театра» нет и не может быть, пока не произошел онтологический казус, выводящий человека к человеческому столь странным образом — через его выход в своего «животного».²¹

СТАНОВЛЕНИЕ ЖИВОТНЫМ

Рассмотрим, как различаются «становление животным» у Делеза/Гваттари и Подороги.

У Подороги реанимация «животного» в произведении ретроспективна по отношению к тексту. Оно возможно только после биографической смерти автора. Более того, это «животное» и его скрытый театр может обнаружить кто угодно, только не сам автор — в этом, собственно, и заключается интрига *чтения*. Животное в большей степени «проявляется», нежели им становятся (Аронсон). Животное проявится в Произведении как тайный смысл выразительной структуры. Протоэмоцией, которая сопутствует театру «животного», является страх, аффект страха. Собственно, искусство (произведение) без опыта аффекта у Подороги как бы и невозможно.

Именно аффектология позволяет не считать позу художника как художника или философа как философа первичной. Аффект как главное

²¹ «То, что считалось самым “человеческим” в человеке, а именно мышление, отдается аффективной природе тела, письму (протописью), оставленному тем «животным», признать тождество в котором невозможно, но в котором только и заключен метафизический исток. ... Она (метафизика) — следствие особой миметической способности человеческого животного, сверх- или дочувственной (аффективной) способности к воспроизведению смерти» (О. Аронсон, «Предпоследний метафизик», *Синий диван*, 2006, № 9, с. 219).

задание, которое должно быть выполнено в Произведении, снимает ценность художественного, идеологического и гносеологического достижения в пользу онтологического горизонта опыта. Этот аффективный опыт — не совсем творческий. Вернее, в таком творческом опыте-аффекте — главное не творчество, а тело «животного» и его тип *немого* (немощного?) воображения собственного творчества, которое убивается часто готовым произведенным продуктом. Подорога ищет те опыты (в литературе, например), в которых этого «убийства» «животного» не происходит.

Итак, животное в ландшафтных исследованиях Подороги не относится к естественной истории, но является «театром». Более того, даже метафизика и ее интенциональная структура описываются через ландшафтную карту следов этого «животного»-актера. Источник метафизики не мета-физичен, а скорее напоминает движение животного, которое потеряло предварительную среду обитания и вынуждено оприходовать физическую пустоту в качестве новой, неизвестной среды. В этой физической пустоте и совершается прототеатр.

Однако, если у Подороги животное проявляется как мотивация к избыточному движению в человеке, не обусловленному рамками его самосознания, то Делезу важно придать зоне становления животным политический смысл, категорию революционности. У Делеза речь тоже идет о мотивации к избыточному движению. (Такое движение, не претворенное в субстанцию или в материал, и есть театр). Но у Подороги выяснение подобной мотивации принадлежит исследователю, а для Делеза важно, чтобы решение принималось самим человеком-исполнителем-артистом, что и делает подобный выбор художественным и политическим одновременно. Иначе говоря, в случае Делеза животное понимается как предельно Другой, но Другой униженный, подавленный. Животное — не только некая врожденная нечеловечность, субстанциональная друговость, но и эффект человеческого представления о Другом как о низшем, невидимом, несуществующем. Поэтому «животное» и становление им, которое В. Подорога искал бы за кулисами произведения, текста (в зоне невысказанного, воображаемого, в зоне прототеатра), у Делеза выводится наружу не в качестве артистических кулис, а как свершение, воплоща-

ющее реальность «политического» выбора. Становиться животным — это ни становится как-то особенно, прототипически, а становится ничтожеством, самой слабостью. Но вот что важно: не своей слабостью, а *вместо* слабости Другого. Такое становление слабым невозможно при полном погружении в аффект, ибо аффект — это скорее «животное», пусть и «слабое», но в поиске силы. А исполнение слабости Другого предполагает, как это ни парадоксально, политический стоицизм, готовый исполнить «слабость» другого, а значит, постановка этой «слабости» происходит во имя того, чтобы найти выход из нее. (Не войдя в эту «слабость» «животного», нельзя найти пути выхода из нее.) Кроме того, исполнение этой слабости другого означает, что вы исполняете ее во имя силы Другого, во имя того, чтобы он освободился от этой слабости.

Возьмем, к примеру, безумие Гамлета, во время которого он не полностью погружается в свой аффект, а ставит его, находясь на грани аффекта, — разыгрывает безумие в результате аффекта, но при этом дистанцируется от своей слабости (своего животного и аффекта), ибо одновременно со своим аффектом понимает, что исполняет его. Аффект как бы автоматически выделяет зону для игры. Игра же, в свою очередь, выделяет зону для балансирования между театром (искусством), аффектом и политикой.

В «Короле Лире» (законорожденный) сын Глостера Эдгар, который по наущению незаконнорожденного сына Глостера Эдмунда изгнан из дома, становится юродивым, пещерным дикарем. Это становление пещерным юродивым есть одновременно и его аффективная реальность и поставленная им игра, совпадающая с подражанием ничтожному (совпадающая с исполнением «слабости», дикарства).

Изобретать народ — это задача функции сочинительства... Это не народ, призванный властвовать над миром. Это малый, бесконечно малый народ, вовлеченный в становление-революционным. Возможно, он существует лишь в атомах писателя, незаконнорожденный народ, угнетенный, задавленный, всегда становящийся, всегда раздробленный. Слово незаконнорожденный указывает теперь не на положение в семье, а на движение или перемещение рас. Я — зверь, негр, человек низшей расы на все времена,

— пишет Делез в книге «Критика и клиника».

Выбрать то, у чего язык не сформировался и все еще существует в виде диалекта, говорить от имени этого становящегося диалекта. Ибо

диалект — это «животное», — ведь ему неизвестно, что он менее правильный, чем универсальный образец, что ему не открыто то, что открыто более совершенному существу, венцу творения — «человеку».

Животное не знает, как быть животным. Человек этого тоже не знает, зато ему доступен вопрос — как быть животным. На вопрос «что такое животное» может ответить только человек, и становление животным является попыткой на него ответить. Когда мы говорим «животное», это говорит человек; о том, что есть животное, знает (кроме Бога) только человек, и только он и может им становиться. И тогда становление животным — при всей невероятности этого предположения — это и становление человеком.

У Делеза «животное» — не скрытая субстанция текста, а время политики, продлеваемое через искусство становления, театр. Выбрать сторону «слабого» недостаточно, нужно еще и подтвердить свой выбор и экстра-времени, исполняющем это становление «слабым». Ибо, конечно же, такой театр становления «животным» исполняется, зависая на грани поступка и художественного произведения. Такое пресуществование совершается как бы во имя другого от имени себя, *т. е. уже далеко не бессознательно.*

Если у Делеза «театр» — это абсолютное пресуществование смысла на пересечении поверхностей, абсолютный выход в открытость исполнения, то у Подороги тело при всей его протомиметической активности остается за пределами предъявленного (никогда не может стать внешним). Но при этом во всех опытах антропологической аналитики Подороги нельзя найти ни единого «тела», не конструируемого через Произведение. Таким образом, тело — не только не репрезентируется, но и его действия не могут быть освоены, осознаны, совершены в интенциональном тождестве с сознанием того, кому тело принадлежит. Опыт тела как «моего» тела передать нельзя, а артистические, аффективные, прототеатральные кондиции тела могут быть освидетельствованы как бы *post-opera, post-mortem*, когда «тела-объекта» и «моего тела» уже нет. История тела-аффекта может читаться в режиме внутреннего мимесиса тем, кто способен воскресить этот внутренний театр почившего тела (например, в режиме собственного аналитического театра чтения философа или исследователя). Таким образом, мимесис у Подороги может работать только с завершенной жизнью-произведением, вернее, с «телом», которое номинально завершило его.

У Делеза — когда он, скажем, описывает опыты режиссера Кармело Бене в постановках Шекспира²² — напротив, важно то, что в спектаклях Бене Шекспир не только не умер, но еще и не стал Шекспиром; Шекспир еще как бы не родился.

НЕПРОИЗВОДЯЩЕЕ ЖИВОТНОЕ

Совершенно иначе, не артистически и вне становления мыслится «животное» и вопрос о свершении у Джорджо Агамбена. В своей книге «Открытое»²³ он опирается на хайдеггеровское понимание *Dasein* как спора открытости мира и закрытости земли. Как известно, животное у Хайдеггера является в этом споре порогом закрытости. Без размышления об этой закрытости невозможно мыслить бытие, т. е. бытие невозможно мыслить без животного. «Животное» выступает у Хайдеггера в качестве доказательства настоящей невозможности деонтологизации, тогда как у Джорджо Агамбена оно проблематизирует, с одной стороны, связь с онтологией, а с другой — возможность и градации выхода из нее.

У Хайдеггера животное по определению не только не имеет мира, но и слепо по отношению к среде, в которой оно обитает, хотя кажется, что животное обитает в своей среде открыто и свободно. Но эта, на первый взгляд, открытая для обитания животного среда захватывает его в плен и не позволяет воспринимать *нечто как нечто* (*Bennoemenheit*).

Именно потому, что эта возможность — воспринимать как нечто то, к чему животное относится (имеет отношение) — удержана от него, животное и может быть столь полно захвачено чем-то еще.²⁴

Животному не может открыться ни сущее, ни, тем более, его истина. То, что открыто для него, есть одновременно и закрытость этого всего, то есть бытия. Животное открыто лишь своей пленности, своей закрытости от бытия и мира. Это и отличает существование животного в мире от

²² Gilles Deleuze, «One less Manifesto», in: *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. The Univ. of Michigan Press, 2000.

²³ Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2004.

²⁴ Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrman. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1983, p. 247–248.

существования человека. Только человеку дана способность быть причастным к спору сокрытости и несокрытости.

Агамбен воспроизводит аргументацию Хайдеггера не только для того, чтобы опровергнуть ее или сокрушаться о плененности животного, но и для того, чтобы представить животное как деонтологизированное условие не-деяния и непроизводительности, которое в его философии имеет позитивное значение. В главах 13–16 Агамбен подробно разбирает сложное переплетение человека с *Dasein*, которое связывает его с вопросом о «животном». Драма этих отношений выявляется через стремление человека к открытости мира, которая открывается, тем не менее, только через закрытость как предопределенность животного, но, в конечном итоге, и человека, так как:

Скудость в мире — в котором животное в некотором смысле чувствует собственное бытие-не-открытым — имеет стратегическую функцию обеспечить переход между средой обитания животного и открытым из той перспективы, в которой плененность (*Benommenheit*, *Captivation*) как сущность животного является соответствующим фоном, на котором может быть развернута сущность человечества.

В этой точке Хайдеггер возвращается к обсуждению скуки... и располагает плененность животного и фундаментальное *Stimmung*, которое он назвал «глубокой скукой» (*tiefe Langeweile*), в неожиданном резонансе друг с другом.²⁵

Иначе говоря, закованность животного и закованность в *Dasein* человека, открытого скуке как той закрытости, на которую наталкивается открытость, — вещи онтологически соизмеримого порядка. Бытие (и человек в нем) предстает как первоначальное незнание, не снимаемое ни гносеологическими, ни артистическими усилиями. Речь идет о такой разоблаченности человека в мире, которая — как и у животного — не дает ему, тем не менее, возможности в той же мере открыть (раз-облачить) мир и окружение. Агамбен еще раз напоминает о корне в хайдеггеровской *alēthēia* — это «*lēthē*» (замирание, сон).

²⁵ G. Agamben. *The Open. Man and Animal*, с. 61. Цитата из: M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrman. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1983, p. 361.

С одной стороны, эта параллель показывает некоторую неизбежность не только животной, но и человеческой закованности в не-истину своего существования и собственной беспомощности перед истиной. С другой стороны, выстраивание такой параллели с животным позволяет человеку открыть для себя первоначальную закрытость истины, смысла экзистенции и, осознав эту закрытость, понять, что понимание собственной закованности (подобной животному) делает его человеком и это понимание закрытости есть то, что открыто человеку.

«Открытость человеческого мира <...> может быть достигнута только посредством операции проделанной над не-открытостью животного мира. И местом этой операции — в которой человеческая открытость в мире и открытость животного по отношению к своей среде обитания, как кажется, на мгновение встречаются — является скука».²⁶ Скука, в которой возможно приближение к *Dasein*, которое (подобно животному) открыто чему-то, что от него закрыто.

Таким образом, у Хайдеггера животное работает как элемент онтологического различения и онтологического самоосмысления человеком себя. Но самое важное то, что сама функция мыслить закрытость во имя стремления к открытости является отношением к бытию. Подобно тому, как истоком художественного «творения» у Хайдеггера является мышление закрытости (земли или животного), чтобы вынести ее в открытость, но с тем, чтобы факт закрытости, который позволяет мыслить бытие как таковое, оставался *неотменимым*, так и в художественном «творении», в котором «сущее вступает в несокрытость своего бытия», тем не менее, важным остается само *бытие* (его несокрытость) как целеполагание «творения» (а не само по себе творение). Независимо от того, сокрытым остается бытие или выносится (благодаря произведению) в несокрытость, все равно первостепенен вопрос о самом *бытии*.

Для Дж. Агамбена, напротив, важно вывести сокрытость *Dasein* и «животного» из онтологического круга, благодаря чему возможность искусства полностью отрывается от пуповины, связующей его с онтологией. Но это прощание с онтологией (а значит, с идеальностью и осмысленностью, освященностью всего актуального) у Агамбена основано на отказе от выбора между «хайдеггеровским» человеком, который открывает свое бытие человеком через то, что мыслит «животное», и батав-

²⁶ Ibid, p. 62.

ским трансгрессором-ацефалом, который ищет в животном ту спиритуальную интенсивность, которой нет больше ни в гегелевском абсолютном духе, ни в его историческом Субъекте. (У Батая заканчивается история, а вместе с ней и Человек, но остается задача преодоления смерти через остаточный негативизм эротизма и радости.) Агамбен отказывается и от церемониальности, которую цитируемый им Кожев рассматривает в качестве формализации и ритуализации культурных ценностей, — церемониальности, которая в восточных культурах заменила смерть «человека» и тем самым не разрушила культуру.

Как пишет Агамбен, для него в «животном» важна невозможность быть спасенным. Человек должен примириться с животной сущностью в том смысле, что животность не есть что-то отрицательное для человека, некая противоположность его человечности, но само животное предлагает чему-то, что делает его равным человеку. Человек должен предполагать в себе отказ от преимущества быть спасенным (у Хайдеггера спасение возможно — через мышление бытия, через мысль); таким образом, согласно Агамбену, человек как бы должен отказаться от мышления, и в этом отказе как бы сравниться с неспасаемостью животного. Добровольно стать *Sacer* — неспасаемым, которое, тем не менее, только и может быть спасенным жизнью, так как согласилось со своей неспасаемостью во имя и наравне со всем тем, чему отказано в спасении. Это значит прекратить мыслить животное как *Другое*, страшное, прекрасное, трансгрессивное, но видеть это различие с животным не по отношению к себе как к человеку, а внутри себя как в существе, у которого уже или еще нет имени (имени «человек», например) и которое как бы застывает в этом разделении.

В принципе, чтобы представить, *что* имеет в виду Агамбен, нужно иметь в виду тело раба — этот «неопределенный останок» идеализма, Апории философии нашего времени совпадают с апориями этого тела, разделенного между животностью и человечностью.²⁷ «Такой» человек есть некое промежуточное существо между человеком и животным. Здесь делается попытка начать мыслить экзистенцию с чрезвычайности, с того минимума жизни, который предоставлен концентрационным лагерем. В таких чрезвычайных зонах, согласно Агамбену, делается попытка отделить человека от не-человека, завершающаяся полным коллапсом

²⁷ G. Agamben. *The Open. Man and Animal*, p. 12.

этого различия. Наперекор этой логике Агамбен говорит о «не-человеке, произведенном внутри человека, о некоем существе, находящемся в коже, в животном, выделенном внутри самого человеческого тела».²⁸

Если раньше антропологическая машина «артикулировала человека и животное для того, чтобы произвести человека через удержание и захват нечеловеческого»²⁹ (животного), то теперь интервал между человеком и животным должен остаться пустым. То, что возникает в зазоре, — это и не животная жизнь, и не человеческая, а просто жизнь («голая жизнь»), которая отделена и исключена от самой себя».³⁰

Метафорой такого «глухого» застывания вне бытия выступает у Агамбена приведенный им в качестве примера биологический эксперимент. Клещ, помещенный в лабораторные условия, просуществовал без питания и вне среды обитания в течение 18 лет. В такой зоне существования нет ни мира, ни времени, ни бытия.³¹ Здесь животное как бы прекращает быть животным и становится просто *существующей жизнью*.

В этой связи вопрос, поставленный Агамбеном Хайдеггеру, таков: «В каком смысле животное, на удержании которого основывается возможность мира быть открытым, может вообще быть?»³²

Согласно Агамбену, животное находится вне закрытости и открытости, вне экстернатальности более внешней, чем открытое, и внутри интимности более внутренней, чем любая закрытость». А значит, оно вообще существует *вне бытия (как, впрочем, и человек)*. Все, что человеку дано *аргюи* и вне учета диалектики господина и раба, палача и жертвы, — это голое существование — существование за пределами знания и за пределами природы. Определения «человек», «животное», «Бог», «природа» порождаются чем-то помимо жизни. Жизнь (голая) их не производит, ибо она находится за пределами плененности и свободы. И так же как для Хайдеггера через животное ставится вопрос об открытости или закрытости бытия, о «вхождении» в бытие, для Агамбена через «животное» должен осуществиться выход из бытия. Человек и животное предстают

²⁸ Ibid, p. 37.

²⁹ Ibid, p. 83.

³⁰ Ibid, p. 38.

³¹ Ibid, p. 47.

³² Ibid, p. 91.

застывшими в своем незнании и непроизводительности. Если у Хайдеггера искусство выходит из закрытости (животного) к поиску *алетейи* (открытого), у Агамбена искусство должно начинаться с жизни, которая мыслится как голая и непроизводящая, но никуда не выходит, «тем же» и остается.

Но не идет ли здесь у Агамбена речь об абсолютизации некоего физиологизированного *состояния*, специальной кондиции, которая возводится в этическую презумпцию и работает в качестве эсхатологической парадигмы. Ведь примеры «голой жизни» у Агамбена — клещ в лаборатории, узник концлагеря, мужчина и женщина, опустошенные после соития — являются носителями своей жизни как потенциальности, такой жизни, которая никогда не должна актуализироваться. Завороженность и заторможенность этих фигур как бы не позволяет им действовать в условиях других состояний и *становиться* ими. Напротив, все телесные действия как бы обращены и прикованы к *усилию не делать усилия*.

В отличие от Хайдеггера, Агамбен описывает особую *постантропологическую* модель: потерю мистериальности и отказ от нее в бездеятельном зависании между человеком и животным. Интересно, что в случае Агамбена сама эта потеря становится мистерией. Выход из онтологии у Агамбена не дается ни через артистическое, ни через политическое усилие. Артистическое и политическое уже как бы пребывают внутри постисторической безысходности, а это значит, что искусство по определению не может содержать ничего «нового» — ни с точки зрения воображаемого или символического, ни с точки зрения экзистенциального или этического (политического). И если с эстетической инновативностью формы или приема современному человеку распрощаться не жалко, то с агамбеновским утверждением о декадансе проекта «человек» и типом его заката смириться довольно сложно.

В сущности, и бытие Хайдеггера, и зона застывшей потенции у Агамбена с прагматической точки зрения тождественны. В них любая самодостаточная актуальность есть обеднение герметичного нутра потенций — «земли» у Хайдеггера и «жизни» у Агамбена. Как у Хайдеггера, так и у Агамбена «животное» занимает место «невыразимого», непредъявимо, место потерянного логоса, которое не должно быть занято техникой или производством. «Животное» охраняет жизнь от актуализирования, от превращения ее в набор действий. У Хайдеггера животное помогает человеку понять что такое «быть», у Агамбена человек следует

на животным, чтобы выйти из «бытия» и таким образом откажутся от антропоцентричной лжи.

В случае Агамбена отношения человека и животного радикально нетеатральны, ибо человек не «подражает» животному (как у Подороги) и не «становится» им (как у Делеза), а принимает его биологическое существование за некое первичное знание или предел собственного не-знания, за пределы которого невозможно и не нужно выходить. «Животное», собственно, и аннулирует запал искусства в его попытке предполагать новые возможности. Агамбен описывает человека, который, протезировав все операции производства технологией, не нуждается больше в рации и гносеологии для производства и прогресса, с которыми прекрасно справляются системы и машины. Если любое производство считать заведомо операциональным, то вне бытия, вне производства и вне рации остается всего лишь голое обездвиженное тело существа, которое и впрямь мало чем отличается от животного. Что такое искусство для такого существа? И зачем оно ему?

Мы выделим ряд компонентов антропологии такого тела в искусстве:

1. Действия тела такого существа, а также воспринимаемых существом тел сведены до физиологических.

2. Если такому «существу» («животному») доступно созерцание, то оно скорее медитативно, погружено в созерцаемое и отключено от трансцендентальных операций и при медитации реагирует только на физиологические раздражители (массмедийные образы есть такие образы вечного, праздного отдыха).

3. Если говорить о типе сознания, то это скорее вне-сознательность, которая не отличает био- и органические поверхности от неорганических, поскольку не различает физики и метафизики. Вернее, метафизика, понятая как внетелесная виртуальность, становится теперь биохимическим поу-хау — сплавом веществ, оказывающимся чем-то средним между телом, вещью и внеположностью.

Итак, Агамбен предлагает мыслить само разделение человека и животного внутри человека. Он мыслит то место, где человек является и человеком и животным, избавляя эти понятия от парадигмальных машин антропологии и биологии соответственно. Но эффектом такого требования оказывается возникновение гибридного гомункула, редукция всего мирного до биологемы. Не оказывается ли все это, в конечном итоге, всего лишь радикализацией модернистского редукционизма?

Искусство такому биосуществу если и нужно, то в качестве прощения (Агамбен приводит один из вариантов латинского слова *ignoscere* — «не знать» и «прощать» одновременно³³) или обеспечения равноправия всех на основании не-знания. Знают прогресс и техника, а «жизнь» (голая жизнь) — не знает. В таком случае мир должен стать не травматичным или конфликтным, а перманентно терапевтичным. Он должен стать уже даже не психотерапией, а физиотерапией, так как стык с миром (а значит, и с искусством) физиологичен, он избегает сознания, а значит, и мысли о смерти. В физиологию сбрасываются все мета-элементы, которые когда-то конструировали корпус метафизики, чтобы отныне не выстраивать дальнейший гносеологический рост сознания, приведший европейскую культуру, в сущности, лишь к технологическому совершенству. Можно сказать, что если проект метафизики (и вообще «мета-проекция») оккупирован техногенным «протезированием», то вне техники остается лишь «голая жизнь», биологические процессы, лишенные метафизики и трансцендентальности, но «освященные» ореолом мессианской тайны, тайной незнания.

Потенция и потенциальность у Агамбена играют роль снятия самой интенции действовать, роль сомнения в результатах действия. Форма должна соответствовать своей еще невыраженности, своему пребыванию в не-оформленности, так, будто тварность и творение возникают не в соответствии с трудом и усилием, а в связи с неким магическим законом, который человеку не известен.

Подобно тому, как в средние века творчество могло отсылать только к божественной иерархии, т. е. к вечной потенции вечной жизни человека через медиум христианского канона, в данном случае творчество возможно как референция к «просто жизни» бездеятельного существа, любая деятельность которого в контексте мессианского не-знания истолковывается как корыстная. В таком контексте все, что делается, делается ради того, чтобы достигнуть не-делания. А все, что создается в качестве произведения, отсылает к собственной погруженности в существование без сознания, в покой физиологических процессов, намекающих на перепоручение этой жизни тому, что (кто) может о ней знать (богу или месту, где он отсутствует).

³³ G. Agamben. *The Open. Man and Animal*, p. 91.

Понятие потенциальности у Агамбена предполагает, что в случае актуализации, действия и воплощения может произойти резкое обеднение мессианического не-знания. Традиционно потенциальность понимается как средство подготовки действия. Агамбен отказывается от такой интерпретации потенциальности, у него потенциальность способна иметь самодостаточное значение, как нечто не стремящееся претвориться в действие, но, напротив, рассматривающее любую акцидентальность как гщетность, как ошибку, как операциональное удешевление полноты бездеятельного замирания.

Потенциальность — это «не-переход» к действию, и соответственно художественное и любое неоперациональное действие ценно отсутствием телеологической конкретики, кроме той, что напоминает о состоянии замершей жизни. Такая потенциальность — как бы *импотенциональность*. «Голая жизнь» предполагает зону, где искусство невозможно, значит, искусство должно быть таким, чтобы сообщать о невозможности искусства.

МИНОРИТАРНЫЕ ЗОНЫ И ИСКУССТВО

В статье, посвященной театральному режиссеру Кармело Бене «Одним манифестом меньше»,³⁴ (а также в своей статье «Имманентность: жизнь») Жиль Делез, напротив, рассматривает потенциальность как принцип становления, понятого как *открытость возможных путей*, которые подтверждают свою потенцию в действии. Делез описывает постановку Шекспира режиссером Кармело Бене, в которой действие предстает не просто реализацией потенциальных возможностей замысла, а самой потенциальностью.

В отличие от агамбеновской потенциальности, делезовская потенциальность может быть понята как множество возможного; поэтому, с одной стороны, она остается потенциальностью как неосуществленностью; с другой — нуждается в действии как в условии событийного прорыва множественности (возможного). Потенциальность не свернута в ожидание, но может подтверждать себя только в воплощении перемены.

³⁴ G. Deleuze, «One less Manifesto», p. 239–256.

Поэтому игра, искусство у Делеза оставляет за собой связку с онтологией и одновременно парадоксализует, сомневается в ней, не декларируя полный выход из бытия. Нет фиксации ни на «бытие» (на внутреннее), ни на полный выход из бытия (исключительной, имманентной данности лишь внешнего); вместо хайдеггеровского вслушивания в бытие или, напротив, его оттесняющего мессианского забвения у Агамбена, происходит то, что Делез назвал бы *повтором*, а Подорога *мимесисом*, аффективной реакцией на радикальную непонятность бытия, которая становится театром. У Подороги бытие и пост-бытие (артистическо-миметическое) соединяются посредством аффекта — этот аффект есть «животное» как театр человека (ибо сама реальная биологичность животного непонятна, животное может быть лишь театром). У Делеза аффект искусственно повторяется сознательным, почти волевым усилием — это усилие сознания политично, ибо сам повтор выборочно относится к аффектам и повторяет то, что нуждается в защите, — малое, униженное, ущемленное. (Именно через выбор повторить униженное и может произойти вывод униженного из его состояния.)

В упомянутой статье Делеза («Одним манифестом меньше») театр предстает действующей потенциальностью по отнятию, вычитанию (*sustraire*) власти у всего, что ее учредило и декларировало. Чем бы ни была такая власть и от имени какого благородства она бы ни выступала, при каждом своем самоутверждении она автоматически порождает зоны малости — миноритарности. Элемент власти, тем не менее, может быть ампутирован в игровой процедуре, и театр является потенцией такой возможности.

Как это сделать? Ведь декларация отказа от власти — всего лишь нарратив. И тут приходится еще раз повторить, что сделать это может «театр», но понятый не как институция, а как доведение всего инвариантно данного до его (инварианта) *множественной вариации, до вариативности, открывающейся в режиме исполнения*. Один из примеров расширенной вариативности, приведенный Делезом, таков: если кто-то произносит «я клянусь» (или любое другое высказывание), то оно имеет совершенно разную интонацию, звучание и смысл в зависимости от того, в какой ситуации произносится — перед судом, между возлюбленными, детьми. Но театр позволяет включить в себя все эти вариации смысла как дизъюнктивную сумму вариаций. В таком случае потенциальностью будет

потенциальность множественности подобных вариаций. Делез называет подобный метод «континуальной вариативностью».

Здесь можно возразить, что клятва есть клятва в любой ситуации — это закрепление обещанного. Но «континуальная вариативность» позволяет делать потенциальность высказывания (смысла) неисчерпаемой, избегая отождествления произведения с фабульным содержанием.

То же самое касается языка, его литературной нормы и грамматической инвариантной структуры.

Континуальная склонность к вариативности, — пишет Делез, — не объясняется билингвизмом, как и смешением диалектов, но наиболее присущим языку творческим свойством, понятым и рассмотренным только в миноритарном (не основном) использовании. И в определенной степени диалект — это «театр» языка.³⁵

Здесь — отличие языка как онтологического основания у Хайдеггера и языка как идеи самого языка, которую, с точки зрения Агамбена, выражает поэт (таким поэтом он считает, например, Мандельштама), от речи-диалекта, на которой настаивает Делез. Язык не может быть театром, им может быть только речь.

Для Делеза образец обращения с языком — Кафка и Беккет, которые не создают идеального языка, но делают идеальным диалект. Становление миноритарным является самой неизбежностью артистического и имеет место в режиме *активной* потенциальности, предполагающей вариативную открытость. Этой потенциальностью и является «театр».

Но зачем все-таки становится миноритарным? Почему этот запрос ставится как универсальный? Чтобы ответить на этот вопрос, придется охарактеризовать мажоритарность. Это, в первую очередь, безапелляционное принятие ценности и приоритетности власти; власти линейной истории, власти имени и фетишизированного культурного достижения. Но разве в стремлении к произведению и его измышлению нет такой власти?

³⁵ G. Deleuze, «One less Manifesto», p. 245.

Безусловно, существуют художественные опыты, в которых стремление самоформиться в качестве приоритетного канона играет такую роль, но Делез берет в расчет только ту зону, где произведение или артистическая интенция не знают подобного стремления. Миноритарность вовсе не означает меньшую интенсивность или умеренность художественного усилия, она лишь настаивает на том, чтобы вырвать жизнь идеи и презент художественного действия у статистики культурных иерархий; чтобы там, где в результате культурного застывания произведение блекнет, а порой умирает, оставляя вместо себя памятник в качестве главного пункта истории, оставалось место потенциальности, которая увидит «большого» автора как «не большого», увидит его не ставшим, а становящимся.

Это, впрочем, относится и к тому, чтобы видеть *главных* героев — Гамлета, Ромео, Лира — не как обретение яркого характера главного персонажа, а как открытую возможность заново становиться в игре (театре), а значит, жить, не умирать. Мажоритарность — это статус, состояние, вектор вырывания из множества для того, чтобы его возглавить; миноритарность же оставляет право не только на бытие, но и на становление (а значит, на возможность театра) за всеми и каждым. Это значит вовсе не то, что каждый будет художником или что все образуют «театр», но что художник работает, учитывая эту потенциальную возможность, и тогда потенциальность становится оптимистической субституцией утопии, вернее, ее альтернативой.

«Если большинство отвергнет историческую и структурную модель власти, можно будет сказать, что весь мир есть меньшинство, потенциальное меньшинство», — пишет Делез.³⁶

Мажоритарность может быть только репрезентирована. Но «антирепрезентативная функция» (а значит «миноритарное сознание») является потенцией каждого.³⁷

Становление миноритарным необходимо по одной простой причине: чтобы не оказаться в зоне потенции власти. Но что произойдет, если там

³⁶ G. Deleuze, «One less Manifesto», p. 253.

³⁷ Ibid, p. 255. Делез выделяет два значения миноритарности — то, что исключено из Большого, и становление, в которое некто вписывается. Становление минорным — это цель. В первом смысле женщина — меньшинство. Но во втором каждый может быть становлением женщиной, становящейся женщиной, которая действует как потенциальность каждого. Речь идет об универсальном становлении меньшинством.

оказаться? Оставляя за собой потенцию представлять власть (элитистское меньшинство) и предполагая при этом наличие зон подавленности (мировое большинство), — даже при том, что эти зоны не предстают образцовыми ни с этической, ни с эстетической точки зрения, зачастую являя собой примеры лишения и деградации, — философ и художник не могут принять за априорную данность (за «такую вот» онтологическую картину) образы дегуманизации, деградации. Онтология дает сбой именно в этом месте — когда приходится онтологизировать все, в том числе и то невыносимое, что приходится выносить. Иначе говоря, проблема онтологии в том, что, придавая любой картине онтологический статус, мы не обязаны ничего в ней изменять. За все в ответе сама онтология. (И Агамбен прав, лишая «голую жизнь» статуса онтологии.)

Поэтому, пока есть такие зоны (миноритарные, подавленные), художник и философ не вправе совершать высказывания, располагая их значение и смысл вне этих зон. Такой отрыв предполагал бы обделение искусства заботой о жизни, жизни человека. Но как можно размышлять о человеке в отрыве от большинства людей, забывая о которых мы автоматически ставим себя в позицию власти — а значит, вне искусства. Любая эстетика и спекулятивные прорывы ложны без попытки становиться «униженным», даже когда художник и философ боятся оказаться в той зоне, где их знания не ценны, — но только ради этой зоны и можно творить. Конечно, гораздо легче заменить зону «униженного» «автономным искусством», богом или, в лучшем случае, социальным описанием, которое подчиняется принципу онтологизации всего и вся, доверяя визуальному образу унижения как его смыслу и содержанию. (Этого документирования униженного в современном искусстве очень много.) Становиться миноритарным нужно не во имя подражания слабости, деградированности, обездоленности (или их эстетизации), а, напротив, во имя того, чтобы становиться и представлять посредством своего театра тем обездоленным, *которым искусство доступно вопреки их обездоленности*. (Простой демонстрации «подлинного» искусства или сочувственного социального мониторинга уже недостаточно.)

Искусство — это то, что не вырастает полностью из бытия, но и не отрывается от него окончательно. Оно добавляется к нему как некая родовая человеческая способность, но при выключении из этой зоны непосвященных искусство теряет свою универсальную открытость, становится узкоспециальным предприятием. В последнем случае логика может быть

такой: сначала мы сделаем искусство для тех, кто его понимает, а потом, когда остальным удастся приобрести достаточно навыков, обратимся и к ним. Современное визуальное искусство, собственно, и застряло на зазоре между этими двумя парадигмами — искусством для посвященных знатоков и искусством как документированием угнетенной жизни.

Вопрос, однако, в том, зачем само искусство? Искусство касается возможности искусства. Оно является своей собственной потенциальностью, но и потенциальностью для тех, кому занятие искусством в силу определенных обстоятельств не дано. А им-то оно зачем? Не достаточно ли просто восстановления социальной справедливости — улучшения условий жизни и труда и т. д.?

Ответ, вероятно, таков: то, что движет искусством, то, о чем искусство, не тождественно самому искусству, самим произведениям. В некотором смысле искусство является *средством* для «чего-то», но все-таки важно то, что это *средство* — есть искусство, а не что-то другое. Оно (искусство) вырастает из существования человека даже в том случае, если он ни в малейшей степени не искушен в вопросах эстетики и истории искусства. Искусство, конечно же, находится в тесной связи с бытием, но, тем не менее, оно должно выходить из него и в него возвращаться, чтобы вновь выходить.

Этих «выходов» и «входов» полна жизнь всех людей. Например, всех людей как-то зовут, но есть зона, где нас никак не зовут, хотя мы по-прежнему обладаем именем. Эта зона знакома каждому, в том числе и ребенку. В самой жизни (в бытии) есть состояния, когда вещи, слова и даже люди перестают узнаваться или пониматься. Агамбен, например, предлагает застывание в этой кондиции (не-знания, не-деяния, замирания), рассматривая ее как абсолютную точку жизни, включающую в себя все виды потенциальностей. Интересно, что даже в случае включения замершей экзистенции в различные виды осуществления или актуализирования агамбеновская потенциальность должна постоянно продолжать отсылать к состоянию выхода в не-деяние как в первичную, вечную квази-теологическую кондицию неосуществления.

Иначе говоря, агамбеновская потенциальность предполагает не только возможность быть, делать, играть (музыкальное произведение, например), но в самой игре, работе должна цепляться за «не быть», «не делать», «не играть». Эта часть потенциальности гораздо важнее первой — потенциции к актуализации, но еще важнее то, что в потенциальности, которая сохраняется и во время актуализации, важнейшей предпосылкой оста-

тся — не действовать, не совершать, то есть полное исключение *плеромы* (исполненности) и преимущество *привации* (не-актуализации).³⁸

Делез, напротив, это состояние «голости» выскочившего из бытия сознания (еще раз вспомним гамлетовское «the time is out of joint») понимает как эффект события, которое ценно не само по себе, а тем, что за ним может следовать *опыт артистической обработки этого события онтологического выпадения*, а средством артистического выхода из выпадения, из безымянного пропадания будет не художественное подражание пропаданию, но исполнение этого выхода из пропадания, т. е. «театр» (а значит, возвращение к жизни в новом качестве). Тогда жизнью будет не замирание в «не-деянии» — нагота жизни, а сама готовность посвящать себя выходу из «наготы».

Именно так можно было бы истолковать то искусство, о котором пишет Делез в статье «Одним манифестом меньше».

Тогда «становиться миноритарным» означает: потеряв имя, вступить в исполнение других имен. Потенциальность для Делеза — это другие, которыми «я» становлюсь, а не мое возможное голое «не-бытие», поэтому потенциальность для него понятие количественное — все остальные, кто не я; все остальное, что не «исполнено», но должно исполниться.

Кстати, при всем уважении Делеза к политическому проекту и театральным методологиям Брехта, в статье «Одним манифестом меньше» он упоминает и о своем расхождении с драматургией Брехта. С его точки зрения, Брехт достиг значительных результатов в том, чтобы внедрить в произведение критическую операцию, чтобы выявить общественно-политический и этический конфликт и показать пути его разрешения. Брехту удалось освободить драматургию и актерскую игру от катарсического пафоса и сделать актера субъектом мысли и критического суждения. Заслуга Брехта в том, что он не решает ни одного эстетического и поэтического вопроса без отсылки к среде «угнетенных». Пока такие среды существуют, искусство не имеет права их игнорировать ни под эстетическими, ни под метафизическими предлогами. Холодность Делеза (и Кармело Бене) к Брехту, судя по всему, объясняется тем, что у Брехта игра является концептуальным, схематическим изложением этической проблемы, но само исполнение не становится событием. Брехт и не скрывава-

³⁸ Giorgio Agamben, «On Potentiality», in: *Potentialities*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1999, p. 177–184.

ет своего дидактизма и назидательности, актер говорит у него о ситуации в третьем лице, как очевидец несчастного случая или свидетель на суде. В этом, собственно, и состоит брехтовский принцип остранения. Нет ничего такого в ситуации игры, на что у Брехта не было бы указано в тексте. Как уже было сказано, актер не бывает ни в первом, ни, что самое главное, во втором лице — главным образом он фигурирует в третьем лице некоего персонажа, а событие изменения должно произойти лишь в зрителе. Это изменение является скорее изменением морально-этического отношения к той или иной проблеме, нежели внутренним изменением личности. То же касается актеров и персонажей. От начала и до конца драматического действия персонажи являются у Брехта репрезентацией той или иной моральной схемы. Превращение несправедливости в справедливость дается посредством определенной математической задачи, как будто вопрос справедливости накладывается на ситуацию извне, а не вырастает изнутри. Но главное в упреке Делеза, вероятно, то, что никакая система справедливости не вправе указующим перстом называть того или иного индивида бедным. Это все равно, что назвать человека рабом. Да, с социальной точки зрения он может быть рабом. Но если мы заранее определяем тех людей, которые в системе «богатый-бедный» вынуждены занимать позицию «бедный», значит, мы выносим суждения о человеке исключительно с социальной точки зрения и тем самым невольно признаем ту систему, которая занимает позицию власти. Иными словами, тот, кто беден или угнетен с точки зрения социальных и экономических параметров, может не быть и не сознавать себя таковым изнутри проживания жизни или сопротивления собственным трудностям. В контексте общей борьбы против некоего явления он или коллектив «бедных» вполне могут определять себя не субъектами бедности, а субъектами, скажем, искусства, рыцарского жеста, любви, ненависти, радости, чего угодно. Как, например, в фильме «Дорогая Венди» Томаса Винтерберга по сценарию Ларса фон Трира (2005), в котором группа подростков из заброшенного шахтерского городка не просто ведет борьбу за улучшение своих нищих условий жизни, а создает другую «реальную» жизнь, в которой предстает в качестве ордена благородных оруженосцев. Другими словами, Брехт обращается к абстрактным «бедным», но не всегда знает, как становиться этими бедными так, чтобы они не оставались «бедными», так, чтобы исполнить ситуацию, в которой бедный окажется свободен от такого ярлыка здесь и сейчас, а не в воображаемом будущем.

Смысл не в том, чтобы бедный подражал своей бедности, страдающий страданию, мудрый своей мудрости, трансгрессор своей трансгрессии, воин войне, а мученик своему мученичеству, но чтобы такой детерминации не был подвержен никто. Чтобы избежать этой детерминации, необходимо постоянно освобождаться от нее так, будто каждый мог бы быть всеми, то есть «континуально варьировать» свою приобретенную и уже артистическую безымянность. (Кстати, все великие исполнители музыки не играют некоего автора — Баха, Бетховена, Моцарта, они всегда играют еще неизвестную музыку.)

Как ходит Гамлет, какой он — удрученный, молодой или наоборот, — эти вопросы часто прорабатываются в репетиционном процессе для того, чтобы выработать четкую модель персонажа, его сущность, как будто его сущность ограничивается образом или характером. На самом деле у персонажа как бы нет имени, неизвестно, сколько ликов и поведений объединяет он в себе. Если повнимательнее вчитаться в оригиналы шекспировских пьес, можно обнаружить, как часто речь персонажа не позволяет свести его к единому образу. Каждый образ потенциально *другой*. Для Делеза потенциальность возможна только в форме реализации, исполнения — не как потенциальность застывания, неделания, остановки, а как потенциальность исполнить неисполненное.

Жиль Делез так заканчивает статью «Одним манифестом меньше»:

Театр вторгается не как то, что репрезентирует нечто, а как то, что создает миноритарное сознание как универсально(е)сть становления. Он производит союзников сообразно обстоятельствам, следуя линиям трансформации, которые превышают театр и принимают другую форму, или тем, которые вновь трансформируют себя обратно в театр для следующего скачка. Это вопрос поднятия сознания. ... Чем больше мы достигаем формы миноритарного сознания, тем менее изолированными мы себя ощущаем. Мы становимся нашей собственной массой, сами... Под амбициозными формулами кроется гораздо более скромная оценка того, чем мог бы быть революционный театр, — простой любящей потенциальностью, элементом для нового становления сознания.³⁹

³⁹ G. Deleuze, «One less Manifesto», p. 256.

5 ИСКУССТВО МЕЖДУ ГОСУДАРСТВОМ И ЭНТРОПИЕЙ

Писатель, даже занимаясь философией, ответствен за письмо «ради», вместо животных, которые умирают.

Ж. Делез

В фильме «Четыре» (режиссер И. Хржановский), снятом по сценарию Владимира Сорокина, авторы пытаются изобразить хтоническую протопитуальную зону, в которой некая человеческая общность (если, конечно, это коллективное образование можно так назвать, ибо речь идет о поселке, чье население ограничивается «старухами», тремя молодыми сестрами-близнецами и мужем одной из них) оказывается на пороге энтропии. Основное занятие жительниц поселения — изготовление тряпичных кукол, лица которых делаются из хлебного мякиша. Их лепит одна из сестер, Зоя — жена единственного в селе молодого человека Марата. Однажды, пережевывая мякиш, Зоя давится им и умирает. Четвертая сестра-близнец, Марина, живет в Москве и зарабатывает себе на жизнь в качестве девушки по вызову. Как-то ночью после работы она заходит в ночной бар, и один из ночных посетителей, который представляется биологом, освещенным в секретных вопросах клонирования (на самом деле он на стройщик роялей), рассказывает ей следующее. По его словам, в России с конца 60-х годов проводятся научные опыты по клонированию людей. На территории бывшего Советского Союза есть несколько «отстойников» — поселений при инкубаторах, куда ссылают неудачно произведенных клонов (больных или умственно отсталых). Четверки — клоны-близнецы, которых производят по четыре штуки, — наиболее удачные. Услышав об этом Марина странно улыбается. Она ведь четвертая сестра-близнец, и ее сестры живут в некотором смысле в «отстое» — в поселении, оторванном от цивилизации. Достоверная это история или досужий вымысел

сел настройщика, не уточняется. Наутро приехавшей домой Марине сообщают по телефону о смерти сестры, и она едет в деревню на похороны.

И вот она оказывается среди оплакивающих сестру старух. На этом месте нарратив фильма прекращается и начинается квазиэтнологический ритуальный перформанс, вполне в духе классических сорокинских сломов повествования, когда стерильный дискурс власти внезапно оборачивается перверсивным карнавалом.

Интересно, что западная аудитория прочитывает эту вакханалию как антропологически достоверное исследование русской хтоники или деревенских ритуальных обрядов. В фильме действительно заняты реальные жительницы нижегородской деревни Шитилово, однако то, что приходится делать «старухам» — изображать пьянство, устраивать стриптиз на столах, вырывать куски мяса из туши зажаренной свиньи, обмазываясь салом и подражая движениям животных, — представляет собой не хтонический быт или босховский ад, а фантазмы интеллигенции 60–80-х годов, для которой образы жизни простого народа представляли порой brutalным анимализованным шоу с трансгрессивным содержанием (см., например, роман Ю. Мамлеева «Шатуны»). Наивность «простого», не включенного в культуру человека предстает как пластика недочеловека, мутанта, животного (т. е. отчасти как «возвышенное» для уставшего от культуры искушенного сознания). Деревенские люди из «отстоя» показаны, с одной стороны, как неравные существа, а с другой — как поверхность, на которую удаётся переносить свои фантазмы освобождения от дискурса авторитарной власти.

В сценарии фильма «Четыре» (как и во многих других произведениях Сорокина) народ является носителем энтропийного, квазиапокалиптического начала, которое только и способно противостоять риторике государства и технологическим машинам (а порой и надоевшей культуре).¹ Но кто же эти люди, повергнутые в эту непрозрачную, не считаваемую для власти энтропию?

¹ Такими энтропийными субстанциями у Сорокина являются и «голубое сало» и «лед». Но первых, они гарантируют связь времен, нивелируя значимость власти в отдельно взятый исторический период. В «Голубом сале» к энтропии сведен весь дискурс русской литературы, клоны которой генерируют энтропийную субстанцию как побочную материю литературы. Эта субстанция нередко оказывается загадочной для власти материей, представляя собой сверхвласть и одновременно возвращение к космологическим стихиям через дегуманизирующую хтонику и архаизацию.

Это человекообразные животные, которых можно подвергать мутационным экспериментам — клонировать, размещать в «отстойники», переселять, бить молотком.

Если в «Голубом сале» Сорокин еще пытается снять трамву тоталитарной власти, заставляя и ее (власть) подчиниться силам энтропии, то в «Четырех» показана зона, из которой власть государства вообще удалена. Человек лишен всего человеческого и помещен в зону, где нет ни религии, ни закона, ни потенциальности для произвольного (художественного?) жеста.

Даже оставшееся подобие ритуала не воспринимается как ритуал, в котором наличествует определенный порядок, последовательность и цель. Производящая ритуал коллективность традиционно размечает его ритм и телос, здесь же тип общности скорее напоминает стихийное, неподконтрольное стайное образование.

Однако то, что этой «стае» удастся выживать в условиях энтропии, позволяет указать на возможность жизни, ускользящую от взаимоисключающих друг друга политических теорий Т. Гоббса и Дж. Локка. В антиутопии Сорокина человеческое сообщество, вырванное из решеток государственно-правового управления, уподобляется стае или стаду, но писатель находит иной паллиатив животному состоянию, нежели подчинение государственному закону или ритуально-родовая община. У Сорокина речь идет о человеке, забывшем о своей человечности, но не рефлексирующем свою анимализацию и поддавшемся ей естественным образом как средовому эффекту. Образ гоббсовской «войны всех против всех» здесь уже невозможен. Ведь нет инстанции разума, которая признала бы войну войной, жизнь жизнью, а смерть смертью. Очень характерна в этом смысле субстанция, которая выступает в качестве нейтрализующего энтропийного оператора в фильме «Четыре»: это смоченный слюной хлебный мякиш (в некоторых эпизодах — сало).

Как известно, в отличие от Гоббса, у Локка человек обладает изначальной «справедливой» природой, для которой общественный договор и государственное устройство являются естественным продолжением человеческой сущности. Но и такая возможность в сценарии Сорокина отменяется: энтропия нейтрализует как изначальное зло (зверя), так и изначальное добро (агнца). Матема Сорокина следующая: достаточно вычесть из жизни общества государство и его язык, и остается некий анималистический «отстой», который в отсутствие отрицательного отношения к языкам власти автор наделяет качеством полноты «жизни», как

будто нет иной потенциальности, кроме репрессивной инстанции государства и подчинения ей «свободных», но полностью анимализованных масс.

В таком случае получается, что никакая социообразующая и антропоморфная прослойка между энтропией и государством невозможна: все то, что способна произвести общность помимо энтропийной реальности — ритуал, тип самоорганизации, сингулярные желания ее членов, религию, рассказ о собственной жизни, — инсталлируется исключительно государством.

Какую роль здесь играет вопрос об искусстве? Почему не являются искусством тряпичные куклы на продажу, ради которых жительницы деревни изо дня в день жуют хлебный мякиш? Да и вообще нужно ли искусство, если оно неминуемо превращается в образ культуры, жестко контролируемый государством, его институтами и технологиями? В ситуации, когда человек и сообщество минус государство (а также и полный отвод метаинстанции (бога, религии)) — это животное, скот, «отстой», ту трансформированную в «беснующеся» стадо общность вполне можно рассматривать как единственно возможную прототеологическую и апокалиптическую зону.

Иначе говоря, вопрос в том, может ли человекообразное существо, забывшее о своей человеческой природе, желать эмансипации и производить что-то, помимо племенного инстинкта; предполагает ли такое существование потенциальность искусства? Важнейшим порогом, который надает потенциальность артистического, является «смерть» как когнитивный и эмпирический предел. «Смерть» работает как идеальная, воображаемая граница, которую приходится преодолевать специально на это направленными усилиями: воображаемая зона смерти и ее торжественное не-принятие предуготовляется либо ритуалом (литургическими или молитвенными практиками и пр.), либо художественным действием.

Но в рассматриваемом случае нет и речи о выходящих за пределы стабильности метареалиях — смерти, государстве, боге, ритуале, искусстве, культуре.

Речь здесь не идет и о телах, о которых размышляет Валерий Подорога, — о телах, которые размечают еще не осознанный собственной рациональностью ландшафт уникального протопроизведения как не присваиваемую повадку еще не существующего «животного». В данном случае аналогия с животным иная, чем в случае аналитической антропологии «тела» Подороги: это не идиосинкратическое движение «тела», которое можно считать уникальным «животным», «манией» (О. Аронсон) —

специфической, нередуцируемой картой разметки, столь важной при развертывании творческого ландшафта. Выражение «мании» событийно, происходит под знаком «главной мании» — смерти и потому стремится к становлению «художником». Такие «тела-произведения» отдельны, сингулярны: они не рациональные, не культурные и не социальные, но — благодаря инстинкту выхода из энтропии — мыслящие.

В фильме же «Четыре» нет дискретных тел. Всепоглощающая энтропийная субстанция не позволяет расподобиться даже под знаком смерти. Ведь смерть не субстанциональна, а виртуальна (в отличие от фильма, где мертвая Зоя — это энтропийная субстанция). Более того, не субстанционально в качестве *вида* и само животное. Как вид, оно является типом поведения, образом «другого», таким его видят человек и бог, само животное данной перспективы не имеет. Подобным животным становятся, размечая и мысля желаемое в предверии «артистического» (таковы превращения человека в животное в мифологии или народном эпосе, где превращение является метафорой некоего невыразимого или непостижимого для человеческого сознания события).

Анимальность жителей «котстоя» иная — она ближе к *Homo Sacer* Дж. Агамбена², человеческой группе, которая исключена в такой степени, что не может быть объявлена в качестве исключенной: ее исключение не является достойной упоминания ни для государства, ни для общества. И все-таки в сценарии Сорокина в полулагерной зоне, где проживают не получившиеся люди — неудачные клоны человека, — произошло и нечто иное, чем исключение. Ведь «голая» жизнь — это вегетативный остаток жизни исключенных. А здесь имеет место *ригоризация* полуживотного типа выживания, которая ни человеческим сообществом, ни государством не предусматривалась, и состоялась она у Сорокина благодаря превращению выброшенной из жизни группы людей в *коллективное живое*, сконструированное автором для демонстрации эксклюзивного права, которое он апроприирует у власти.

Эта полулагерная зона на первый взгляд выглядит метафорой всего народа, населяющего территорию государства, но самое интересное то, что авторы фильма не выдерживают размышления о нечеловеческом и в какой-то момент превращают его в шоковое представление. Оказывается, что вся эта антиутопия — не просто фантазм, но фантазматическое

² Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1998.

желание творческого воображения, заменяющего шоковым квазикарнавальным образом энтропии отсутствие «возвышенного».

Не получаем ли мы в таком случае вместо описания энтропийного остатка жизни *перформанс* и эстетизацию энтропии? Перформанс, который удается осуществить посредством искусственного доведения до состояния животного *другого* и *других*, а не исследования произошедшей с ними анимализации (если уж она в некоей общности имеется), или проведения подобного перформанса своими силами, как это некогда делал Олег Кулик. Но если Олег Кулик в образе собаки подражал образу страны, от которой в результате самоотвода государственной власти и идеологии осталось одно животное, то в фильме «Четыре» изображение повадок животного человеком выглядит как подчинение приказу.

Животное не знает, что оно животное, но и человек, который, с точки зрения некоей нормы общественного поведения, приближается к анимальности, — тоже чаще всего не знает о происходящем с ним изменении, которое с таким упоением демонстрируют авторы фильма.

Этого не учитывает культурное сознание, сталкиваясь с зонами культурной деградации; впрочем, эти зоны не учитываются и государством. Для того, чтобы артикулировать в себе животное или запустить (артистический) режим становления им, необходимо осознать этот процесс, этот эффект. Иначе говоря, становиться «животными» — коль скоро некая зона представляется наблюдателю (художнику) анимализованной — должен сам художник. Здесь важно определить, в каком случае допустимо говорить о становлении и можно ли считать подражание образу животного становлением. В случае перформансов О. Кулика, как уже было отмечено выше, художник мимикрирует воображаемую физиологию животного, но «животное» берется им в качестве метафоры некоторого докультурного состояния. В этом случае «животное» — это пассивная, принужденная кондиция, метафора порабощения. Анимальностью в результате порабощения является и стадная общность жителей «отстоя», но к ней добавляется еще и приказ разыгрывать оргию порабощенных, как если бы человека, у которого связаны руки и ноги, заставили бежать.

Авторы как бы делают попытку показать «истинное лицо» государства. Оно проявляется именно там, куда оно не подключилось в качестве системы построения мира. Но не выходит ли в таком случае, что животное — насильственный и единственный остаток в соотношении «власть — люди»? Не получается ли, что никакая другая возможность и никакая другая перспектива, помимо «отстоя», в результате самоотвода государ-

ства из населенного людьми пространства не могут быть помыслены? В данном случае государство и язык власти позиционируются как враждебные силы, но и заброшенная ими территория не становится от этого более гуманизированной, как будто человек есть продукт государства, вне которого он не существует. В таком случае речь идет об автоматическом производстве животных или об автоматическом их очеловечивании — если нет власти и государства, нет и человека.

Как-то мне рассказали об уличной сцене: милиционер заставлял двух нетрезвых бомжей — женщину и мужчину — изображать french kiss. В каком качестве выступает здесь милиционер? Его приказ не является в данном случае государственной программой, однако действие производится благодаря неограниченной власти, независимо от того, в качестве кого он при этом выступает: в качестве государственного служащего, уполномоченного властью или господина. Милиционер не исполняет свои обязанности милиционера, он действует как режиссер, как художник-суверен, как сверхчеловек — по отношению к недочеловекам.

Не является ли поза авторов фильма — их искусственная демонизация энтропийной пластики обычных на самом деле деревенских старух — подобным жестом? Учреждением власти (художника) за счет суверенной манипуляции другими? Художник соревнуется с суверенностью власти в рамках индивидуально представленного апокалипсиса, «изгоняет» власть, но оказывается на ее месте сам, подтверждая тем самым известное допущение Дж. Агамбена о том, что исключенность гетто — не столько покинутое властью, сколько производимое ею место.

В своей книге «Открытое. Человек и животное»³ Дж. Агамбен предлагает вынести хайдеггеровскую проблему сокрытости бытия и неспособности животного на открытость (понимаемую как вопрошание о человеке) за рамки онтологии, за рамки вопроса о его потенциальной человечности, ведь хайдеггеровская спекуляция о животном предполагает работу над *исключением* животного из себя. Концентрационный лагерь — то самое место, где происходит исключение «животного», где имеет место радикальное отделение человека от нечеловека, поэтому Агамбен предлагает прекратить артикуляцию исключительно человеческого и исключительно животного. Речь не о том, какую из машин выбрать — человеческую или животную, а о том, чтобы остановить обе. Согласно Дж. Агамбену, цезура между человеком и животным должна

³ G. Agamben, *The Open. Man and Animal*.

пониматься как постоянно заново определяемая и заново порождающая не человека и не животное, а голую жизнь.

Иначе говоря, мыслить надо начинать, постоянно отсылая к продукту суверенной власти — «голой жизни». Государство утверждает, что голая жизнь возникает как временный недосмотр управления — как проблема времени, а не ее собственной природы; такова традиционная риторика власти. На самом деле, если власть и знает что-то, так это то, что за ее риторикой стоит «голая» жизнь, и здесь возникает апория, которую, как кажется, вышеупомянутая книга Агамбена не решает.

Если голая жизнь является перспективой власти, то почему спекуляция о жизни должна начинаться именно с нее? Если государство не имеет другой перспективы — это не значит, что любое исключенное или угнетаемое существо способно лишь на голую жизнь. Если и есть состояния минимума жизни (человек в коме, «мусульманин» в концлагере и т. д.), то они уже не осознаются как жизнь.

Таким образом, голая жизнь является оксюмороном. Это — не жизнь. Если власть ее производит, значит ли это, что человек должен в нее верить и признавать точкой отсчета, с которого начинается размышление? Не будет ли это потворствовать «воображаемому» надзирателю?

Сходный упрек возникает и в отношении сценария Сорокина. Если и существуют зоны такой голой не-жизни, то «другой» должен выступать по отношению к ней не как аналитик или наблюдатель, эстетизируя и мифологизируя ее как психофизический раритет. Интереснее поразмышлять о том, насколько продлевается способность жизни, которая не является «голой» — т. е. оставляет свободу маневра, чтобы оставаться жизнью. И здесь неожиданно всплывает художественный опыт, ибо бороться за жизнь нередко удается только посредством *искусства*. У авторов же фильма «Четыре» получается, что то минимальное преувеличение, которым является искусство, невозможно, а значит, вместе с ним невозможно и жизнь.

Как и в сценарии Сорокина, замена онтологии «голой» жизнью у Дж. Агамбена — что, на наш взгляд, онтологизирует эту кондицию — не оставляет прослойки между лагерем исключенных (отстоем) и властью, между ментальностью жертвы и палача-суверена. Декларировать «голость» вместо всех других, оказавшихся «там», или субстанциализировать это состояние как эстетическое (как в «Четырех») значит закрыть возможности становления, спасения, изменения, ведь декларировать за другого его «ставшестъ» животным может только власть.

Быть может, то, что выглядит или декларируется «голой» жизнью, гораздо способнее сопротивляться и творчески пресуществляться, чем кажется наблюдателю со стороны, да и вообще иметь другую, не лагерную программу. Французский композитор Оливье Мессиан написал свой квартет «На конец времени», будучи узником концлагеря. Дело не в том, что он создал художественное произведение, а в том, что доказал своим примером возможность неапроприруемой сингулярности в невозможных для этого условиях.

Обращаясь к делезианской возможности становления животным, следует отметить, что у Ж. Делеза становление животным — вовсе не подражание биологической природе животного. Процесс становления не схватывает животное как некое субстанциональное целое. Речь у него идет о *сознательной* акции аффекта, акции художественной, которую индивид проживает добровольно в своем артистическом становлении «животным», ребенком или любым миноритарным существом,⁴ а также о фоне смерти, о пределе, который обнажается «животным» как типом существования. Таким образом, «животное» у Делеза оказывается возможностью освобождения, тогда как ситуация, описанная в связи с фильмом «Четыре», предстает как операция принуждения.

Операция «животное» является принуждением в том случае, если вы закрепляете за собой статус наблюдателя за существованием неравного, миноритарного, и становится освобождением, когда вы не общаетесь с животным на собственном, не «его» языке, но при этом пытаетесь выскользнуть из своего языка. Невозможно *говорить* с «животным», если не делать попытку прекращать быть собой и становиться «им». Такая опция разговора — не что иное как «театр», но театр, понятый не как показ, а как действие перемены. Перефразируя высказывание Делеза «в тот момент, когда музыка становится птицей, птица становится чем-то иным»,⁵ можно сказать, что в тот момент, когда кто-то становится «животным», «животное» становится чем-то иным.

⁴ G. Deleuze, «One Less Manifesto» in: *Mimesis, Masochism & Mime*. The Univ. of Michigan Press, 2000, p. 239–256.

⁵ Речь идет о звукоподражании в барочной музыке. См. «Жиль Делез о музыке», www.klinamen.com.07.2007. Тот же мотив упоминается в главе 10 «Становление животным» в книге Делеза и Гваттари «Тысяча поверхностей»: «Нельзя становиться собакой без того, чтобы собака становилась чем-то другим».

6 НИЦШЕ/ВАГНЕР VS СОКРАТ/МОЦАРТ

...от становления ребенком музыканта до становления космичным ребенком.

Ж. Делез, Ф. Гваттари

Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыка» и Вагнер в своей эссеистике размышляют о кризисе современного им искусства — того искусства, что состоит из разрозненных художественных жанров. Несмотря на разрыв, произошедший между Ницше и Вагнером, их, тем не менее, объединяет интенция найти мотивацию для завершения современного им искусства во имя проекта *всеобщего* искусства будущего. Как известно, и Ницше, и Вагнер полагали, что реализоваться этот проект должен в форме *театра*. У Ницше театр понимается через «трагедию», у Вагнера — через «драму». В обоих случаях основание драмы как «нового» искусства видится не в теологии, не в мимесисе, не в каких-либо трансгрессивных ритуальных практиках, а в музыке.

Интересно при этом, что ни музыка, ни поэзия по отдельности не способны быть таким новым искусством. Им может стать только возникающий на основе музыки театр. Вопрос в том, чем является музыка и зачем она нужна «новому» искусству.

Сутью музыки Ницше считает мелодию, но это не та мелодия, каковой считают ее сейчас. Обычно мы понимаем под мелодией быстро запоминающуюся консонантную песенку. В античности, к которой обращается Ницше, мелодия — нечто совсем иное. В древней Греции *неритмизованная* мелодия считалась предвестницей смерти, опасности, символизировала культ Диониса и должна была либо исчезнуть из платоновского государства, либо подвергнуться опрощению, превратившись в то, что гораздо позже Делез и Гваттари называли ритурнелью¹ — мелодическим симулякром.

¹ Ритурнель — тема, служащая вступлением или завершением песни или арии, в некоторых случаях — наигрыш или припев в народной музыке. Делез и Гваттари

Мелодия в случае древней доэллинистической античности не являлась также фигурацией; ее вряд ли рассматривали в том качестве, в каком она понимается в теории музыки — как сочиненный тематический материал в рамках риторики музыкального произведения. Мелодию Ницше называет «первым» и «всеобщим»,² тем, что предшествует индивидуальному вмешательству и партикулярной выразительности. Она скорее близка к *ладу*.³

Лад часто понимается как банальная высотная разметка или бинарная установка на мажор-минор (ионийский и эолийский лады). Но, в отличие от сочиненной, сконструированной мелодии, лад не предполагает авторской риторики музыкального развития, это как бы *природная* мелодия. Такая мелодия-лад не имеет формы и не является сочиненной фигурой, т. е. не сочинена заранее в качестве текста. Изначально мелодия-лад должна была функционировать как *исполнительское соответствие* некоему невыносимому состоянию; иначе говоря, лад возник как парадоксальная реакция на трагическое событие. Если говорить о ладе трагического события, то и в древнегреческой трагедии, и в японских театральные традиции «Но» и «Кабуки» используется лад из четырех

(G. Deleuze, F. Guattari, «Of the Refrain», in: *Thousand Plateaus*. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2005, p. 305–350) рассматривают ритурнель как некую повторительную природу музыки в той мере, в какой она представляет собой некий желанный, знакомый и территориализованный мотив, который при музыкальном исполнении подвергается детерриториализации. Этот мотив, сколь бы хорошо он ни был известен, при исполнении исполняется как бы в первый и последний раз. Согласно Делезу/Гваттари, в ритурнели важно также то, что этот вскользь сотворенный незамысловатый мотив способен, тем не менее, стать «памятником, стоять сам собой».

² Фридрих Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, пер. А. Михайлова. М.: АН Marginem, 2001, с. 92.

³ Лад (*modus*) — согласованность звуков или система высот, объединенных центральным звуком (тоном-устоем) или созвучием. Лад присутствует там, где есть органическая звуковысотная слаженность тонов — в древней и народной модальности, включающей пентатонику, диатонику, микрохроматику в модальной гармонии Средневековья, Возрождения, барокко, классицизма, романтизма, однако многие примеры музыки XX века трудно считать ладовыми. Лад можно понимать не только как звукоряд, но и как наклонение, интонационную основу. В этом смысле ладовая формула — это интонационный комплекс эпохи, предельно сжатая модель мира в представлении данной эпохи, своего рода генетический код музыки. В принципе все ладовые формы являются структурными модификациями единой, мелической первоформы — интонации.

звуков — малая секунда, большая терция и большая секунда (например, *a-b-d-e*), причем в этом случае ритм в ладе не упорядочивается. Неровность ритма вызвана вовсе не экспериментальным импровизаторством, а рефлексом-реакцией на ужасное событие, физиологически невыносимое для того, кто на это событие реагирует. Вспомним, что Платон хочет отказаться от мелодии из-за ее расстроенности и метрической неорганизованности. Можно сказать, что мелодия-лад появляется как синдром повтора, который имеет природу рефлекторных и аффективных выпадений, выраженных посредством голоса и высотности.

Парадокс выражения в трагедии (театре) связан с тем, что выражение невозможно, но, вопреки этому, синдром повтора преодолевает неспособность выразить невыразимое, ибо этот артистический синдром сильнее невыразимого. В этот момент повтор трансформируется в музыку. А мелодия-лад предстает в качестве превращения речи в ее другое, не-общаемое сообщение, которое должно исходить от голоса.

Когда мы говорим «невыносимое», то не имеем в виду, что лад-мелодия его выражает. Напротив, лад-мелодия (музыка) его прерывает, как нечто отличное от невыносимого опыта. Невыносимое не может быть выражено и как бы прерывается чем-то неузнаваемым и другим. Поэтому мелодия (другое, что прерывает невыносимое) становится *повтором*, у которого нет прямого оригинала или источника. Такой повтор есть нечто неузнаваемое для самого скорбящего. Симптоматически повтор является повторением-реакцией, но этот мелодический повтор отскакивает от скорби в качестве чего-то несовместимого с ней. Как будто бы рядом со скорбью вдруг возникает освобождение от нее. Ницше находит такую функцию повтора «эстетической игрой», как если бы музыка была не истоком трагедии, а ее парадоксальным эффектом. Это противоречит главному утверждению Ницше о музыке как истоке, когда он все-таки располагает музыку в области теологической прайнстанции, дионисийской пра-боли, которую в режиме ритуала воспроизводит хор посвященных, т. е. когда он позиционирует музыку как исток (как нечто сакрально-нехудожественное, порождающее впоследствии художественность).

Как известно, основная интрига работы Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» — в двойном противопоставлении. С одной стороны, созерцательной, образно-лирической аполлонической культуре кажущейся противостоит музыкальный культ дионисийского опьянения, пра-

исконной боли; с другой — и это гораздо более существенное разделение: обе — аполлоническая и дионисийская — ипостаси греческой трагедии (Эсхил, Софокл) противостоят психологической, описательно-теоретической и критической культуре (Еврипид, Сократ). Несмотря на то, что Ницше считает образно-созерцательные компоненты театра и трагедии неотменимыми, именно музыка становится для него синонимом как трагического мифа, так и самой художественности — театрального исполнения этого мифа. При этом аполлоническая лирика зависит от духа музыки и нуждается в нем, музыка же лишь «терпит рядом с собой» образ и понятие. Вместе с тем, Ницше отмечает важный парадокс: на фоне образов и понятий музыка является как воля (такова интерпретация музыки уже у Шопенгауэра), т. е. как явление — в отличие от созерцательных явлений — не совсем эстетическое или даже доэстетическое; в этом смысле она есть некий не эстетический (хтонический и ужасный) исток эстетического. Но в то же время именно музыка в конце концов оказывается синонимом и главной потенциальностью «художественного» и «артистического», именно она строит исполнение и игру.

Таким образом, Ницше запутывает ситуацию с искусством. Если дух музыки — предтеча ужасного и трагического, если это некая изначальная природа, связывающая прекрасное и гибель, тогда искусство располагается в зоне ритуала, теологии, священного и постоянно регрессирующего обращения к прабожественному истоку, к смерти. Если же «дух музыки» и музыка — это «эстетическая игра»,⁴ парадоксальным образом

⁴ Употребляя это понятие, Ницше в «Рождении трагедии» цитирует Гете, хотя известно, что сам Гете заимствовал это понятие у Шиллера и Канта. Понятие «игры» как одной из существенных характеристик эстетической деятельности было введено в эстетику И. Кантом и развито Ф. Шиллером. Кант сформулировал два важнейших эстетических понятия: «эстетическая видимость» и «свободная игра» («Критика способности суждения», раздел «Аналитика прекрасного»). Под первым он понимал сферу существования красоты, под вторым — ее существование одновременно в реальном и условном планах. Развивая эту мысль, Шиллер в *Письмах об эстетическом воспитании* (1794) писал, что человек бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. Игра не скована естественной необходимостью или социальной обязанностью, это — воплощение свободы. В процессе игры создается «эстетическая видимость», которая превосходит действительность, является более совершенной, изящной и эмоциональной, чем окружающий мир. Наслаждаясь искусством, человек становится соучастником в игре и никогда не забывает о двойственном характере ситуации. Здесь важно подчеркнуть, что Ницше, говоря об «эстетической игре», имеет

пресекающая невыносимое (а не хтоническая чувственность невыносимого), тогда речь идет о совсем другом взгляде на музыку и искусство в целом: тогда искусство (и музыку) следует рассматривать как событие радикальной эмансипации, направленное к жизни, несмотря на близость к смерти. На этой дилемме мы бы и хотели остановиться.

«ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИГРА» У НИЦШЕ

Для начала вернемся к вопросу о том, почему музыка у Ницше фигурирует в качестве истока трагедии?

Если музицирующий голос в трагедии как реакция на невыносимое есть, как мы предположили выше, нечто совершенно иное (эстетическое) по сравнению с невыносимым, то музыка не может быть истоком трагедии. Если же музыка все-таки рассматривается как исток ужасного (трагедии), тогда получается, что трагедия возникает из ритуального культа боли, из некой аристократической богоподобной произвольности, как бы желающей боли изначально как своей природы, ибо такова воля мира и участь бога Диониса. Музыка в этом случае — вовсе не сверх-бытийный эффект боли и невыносимого, а протозыск, сопутствующий подготовке к гибели (ритуал гибели, хотя, согласно Ницше, у бога Диониса он не вызывает ничего, кроме радости). В таком случае и музыка, и трагедия — это служба богу Дионису, а человек-актер — лишь служитель божественного культа.

«Только дух музыки позволяет нам уразуметь радость, испытываемую от уничтожения индивида. Ибо отдельные примеры такого уничтожения лишь проясняют для нас вечный феномен дионисийского искусства, вечную жизнь — по ту сторону любого явления и невзирая ни на какую гибель и уничтожение»,⁵ — пишет Ницше.

В виду не «свободную игру» и «эстетическую видимость», а нечто более близкое интерпретации Гете. Смысл понятия «эстетическая игра» Ницше раскрывает иначе, чем это принято в классической романтической эстетической теории, у него это не совсем область прекрасного или романтического волеизъявления. Здесь для Ницше очень важна близость к некоему трагическому событию, но и парадоксальное его преодоление посредством артистического превышения, в котором элемент музыки играет решающую роль.

» Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, с. 159.

Из приведенного отрывка следует, что дух музыки — это даже не эстетическое прана́чало, а сверхчеловеческая воля, движение которой сильнее границ тела, его выживания и гарантированной безопасности. Здесь даже не возникает вопроса об энтропии, ибо энтропия — перспектива человека, сталкивающегося с природой без помощи какой-либо медиации. В данном случае то, что принято определять как энтропийную нейтральность природы по отношению к человеку, становится всего лишь трагическим горизонтом философии и искусства. Фантазм о неминуемой гибели Диониса, художника, философа, только приближает к духу музыки.

Таким образом, то, что для человека есть энтропия, для умирающего бога — «дух музыки», или иначе — единение с «праединым», с физикой космического. Фантазм такого возвращения описан еще у Гельдерлина в драматической поэме «Смерть Эмпедокла», где поэт прощается с этосом («с историческими людьми») и социумом и бросается в Этну, а на самом деле воссоединяется со всем сущим в эротическо-танатографическом стремлении.⁶ «Эротическое» стремление, которое сильнее мира, субъекта и связи с коммуникативной средой, а потому есть и стремление к смерти, — это как бы и получается «дух музыки». (Музыкальным изображением подобного состояния можно в некотором смысле считать музыку «Тристана и Изольды» Вагнера. Возможно, это одно из немногих произведений Вагнера, где с композитора можно снять обвинения в патетизации и банализации его проекта «Всеобщего произведения искусства», на чем мы остановимся ниже.)

Итак, квазиэротическое стремление к смерти пресуществляется в музыку и неизбежно должно привести к гибели, как будто сам «дух музыки», а не некая трагическая история требует возвращения в свое лоно тех, кто коснулся стихии чистого воления. Такое понимание музыки как «трагического» и Ницше, и Вагнер почерпнули у Шопенгауэра. Однако для понимания позиции Ницше в «Рождении трагедии» определяющей является его собственная работа «Философия в трагическую эпоху». В натурфилософии и космогонии (например, у Гераклита), как, впрочем, и в досократических штудиях самого Ницше, человек не является мерой ни мира, ни бытия.

«Человека вообще он (Гераклит — К. Ч.) считает неразумным существом, — пишет Ницше, — этому нисколько не противоречит то, что закон

⁶ Фридрих Гельдерлин, «Смерть Эмпедокла».

иастного разума исполняется во всем его существе. Он не занимает особенно привилегированного положения в природе, высшее проявление которой — огонь, например огонь звезд, но не разумный человек».⁷

То есть мерой для человека является только его способность преодолеть состояния божественного, что в человеческом измерении вполне предполагает энтропию. Эти состояния невыносимы, разрушительны, т. е. трагичны, но именно таков исток трагедии (дух музыки) как художественного произведения — который вовсе не следует в качестве скорбной или, напротив, «парадоксально» радостной декорации ужасной истории, но который является природой дионисизма: «скорбь изначальна, но именно это и радостно». Т. е. радость скорби достигается у Ницше только через музыку и в чистом виде не дана человеку. При этом музыка может быть инсценирована, представлена. Но и в случае художественной инсценировки не судьба человека является мерой, а только судьба бога и отношения человека к «божественному» в его попытке уйти от комфорта и защиты, предоставляемыми человеческой повседневностью.

В своих работах по эстетике новой драмы Вагнер, в отличие от Ницше, освобожденный гуманист. Его апология «человеческого» посвящена в целом идеалистической эмансипаторной идее родовых человеческих категорий, хотя зачастую и сводится к понятию «народ» или мифологизированному пониманию рода.

Но самое богатое сочетание всех известных ему явлений приводит его (человека) в конце концов к родовому человеку в его связи со всей природой и перед величием одного исчезает его высокомерие. Теперь он будет стремиться ко всеобщему, истинному и безусловному, жаждать раствориться не в любви к тому или другому предмету, а в любви вообще: так эгоист становится коммунистом, одиночка — всем, человек — богом, отдельный вид искусства — искусством вообще.⁸

С другой стороны, у Вагнера, как и у Ницше, именно гибель часто фигурирует как догма для выявления человечности человека. Как будто трагической, необходимой смерти невозможно достичь подлинно человеческого. Более того, для Вагнера порой важно, чтобы человек (герой)

⁷ Фридрих Ницше, «Философия в трагическую эпоху», в кн.: *Философия в трагическую эпоху*. М.: Reft-book, 1994, с. 215.

⁸ Рихард Вагнер, *Избранные работы*. М.: Искусство, 1978, с. 164.

уже был мертв. Значит, речь идет только о герое прошлого. По отношению к смерти Вагнер употребляет шопенгауэровские определения, в том числе «растворение во всеобщем»:

Для драматического искусства самым подходящим и самым достойным методом изображения представляется такое действие, которое завершается одновременно с жизнью главного героя, которое получает свое истинное завершение с завершением жизни данного человека. Только такое действие является истинным и раскрывается для нас в своей необходимости, ради свершения которого человек употребил все свои силы, которое было для него столь необходимым и столь важным, что он должен был отдать ради него все силы, всего себя. Но в этом он убеждает нас неопровержимо только тогда, когда он действительно *гибнет* в напряжении всех своих сил; когда его личная драма подчиняется необходимости его существа; когда он доказывает нам истину своего существа не только своими поступками — они могут казаться нам, — но и жертвуя своей личностью необходимостью этих поступков. Окончательное и полное преодоление человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в *случайной* смерти, а в смерти *необходимой*, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа.

Торжество подобной смерти — самое достойное человека. Оно раскрывает перед нами на примере одного человека, увиденного через его смерть, полноту содержания человека вообще...⁹

Человек здесь предстает как понятие собирательное и соотносится с идеальным образом народа. Народ же — хранитель и исполнитель природного, само всеобщее, к которому стремится искусство, — весьма далек от социального пространства. Следовательно, всеобщий человек — своего рода теологическая фигура. Чтобы достичь измерения всеобщего, человек должен вобрать в себя все виды интенсивности — любви, отваги, героизма, страсти, жертвы, готовности погибнуть. В таком случае народ скорее божествен, чем человечесен.

Однако, с одной стороны, Ницше требует от человека «нечеловеческого» отношения к жизненному циклу и к событию гибели. С другой — то, что он требует — дух музыки — транслируется в трагедии хором, созерцающим происходящие на сцене «видения» божественного. Значит, дух музыки является восприятию только в виде какого-то *оформления*

⁹ Р. Вагнер, *Избранные работы*, с. 248.

«духа музыки». Получается, что фактически героический порыв — дух музыки — принадлежит только богу Дионису, но в воплощенном виде может существовать в качестве представления как для зрителей, так и для хора. И те, и другие (хор и зрители) созерцают ложь — ложную гибель и всего лишь напоминание о духе музыки, поскольку зрителю как человеку, да и актеру и хореуту такая гибель уже не дана, но может быть *ложно* инсценирована искусством.

Ницше говорит о хоре как о сердцевине трагедии, потому что все, чтовлено на сцене (включая гибель бога) — с онтической точки зрения всего лишь *видение*, которое существует как бы вопреки самой сути трагедии.¹⁰ Это видение *вынужденно* оказывается в области эстетического из-за невозможности оказаться в онтологической близости с божественным, эротическим и гибельным.

В отличие от сценического видения, хору дана возможность звучать, т. е. не миметировать или репрезентировать «дух музыки», а транслировать его в модусе фиксации на этом духе, в модусе погружения в него, погружения в траурный ритуал по богу. Пока актер повторяет действие умирающего бога (собственно, осуществляет функцию мимесиса), хор пытается погрузиться в то состояние, как если бы этот бог присутствовал. Хор, таким образом, является не функцией изображения, а ритуальным элементом приближения «духа музыки», создающим иллюзию присутствия гибнущего Диониса, но еще и исполняющего службу траура по нему. Вот почему хор главнее актера, вот почему он ближе к Дионису, чем актер, исполняющий роль Диониса (бога, героя).

«В своем видении этот хор созерцает Диониса, а потому он вечно служит: хор видит, как страдает и как возвеличивает себя бог, а потому сам бездействует».

¹⁰ «Однако, все это — лишь полная великолепия кажимость, аполлинийский *обман*, воздействие которого призвано освободить нас от бремени дионисийского — его патоса, его чрезмерного преизбытка. Ведь, в сущности, отношение музыки к драме — прямо противоположное: музыка — настоящая идея мира, драма — лишь отблеск ее. Тождество мелодической линии и живой человеческой фигуры, тождество гармонии и характерных для каждой фигуры отношений — оно истинно, но в смысле прямо противоположном тому, какое могло почудиться нам при созерцании музыкальной трагедии. Как бы ни приводили мы в движение фигуру, как бы ни оживляли и ни освещали ее изнутри, все равно она останется лишь явлением, от которого никакой вид не ведет к истинной реальности, к сердцу мира». Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, с. 194.

Адмет, видящий закутанную фигуру (Алкесту), — «вот и аналог ощущений, с каким дионисийский зритель видел на сцене шествующего бога со страданием которого он уже до конца слился»,¹¹ — пишет Ницше.

(Из современных режиссеров этот элемент службы или литургии — когда актерская труппа превращается в хор служителей — интенсивно использовал Анатолий Васильев в таких постановках «Школы драматического искусства», как «Плач Иеремии» (1998), «Илиада. Песнь XXIII. Погребение Патрокла» (2004), «Моцарт и Сальери» (2000).)

Хор совместно с оркестром отнюдь не декорирует и не комментирует действие, он служит «божественному», *настраивается* на него посредством звука и обнаруживает то, ради чего разыгрывается действие — некое «как будто бы» божественного присутствия.¹²

Таким образом, Ницше в «Рождении трагедии» предлагает нам структуру трагедии, которая строится на некоем иерархическом подступе к невыразимому: 1) на поверхности эстетическая игра, актеры и их действия (кажимость, видение у Ницше), 2) дальше хор как медиум между эстетическим и внеэстетическим (божественным) полями, 3) наконец непредставимое божество, которое гибнет или уже погибло.

Значит, в самой структуре действия трагедии дано деление на эстетическое (игровое и представляемое) и неэстетическое (сакральное божественное): на первый взгляд кажется, что этому неэстетическому сакральному явлению и посвящено все, что приобрело форму видимого, воплощенного.

С одной стороны, разыгрываемый миф, пусть и питающийся духом музыки, существует вопреки этому самому духу музыки, поскольку он *представляется* на сцене. Тогда воплощение трагедии противоречит духу трагедии, игра актеров является иллюзией по отношению к тому, на чем концентрируется хор (взывающий к Дионису), то есть произведение (действие и исполнение трагедии) изначально ложно. С другой стороны, кто как не человек с теми средствами, что у него в наличии, способен

¹¹ Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, с. 109.

¹² Для сравнения у Ницше: «Дифирамб — это хор превращенных, тех, кто совершенно забыл свое гражданское прошлое, свое социальное положение — все они стали служителями своего бога: живыми, вне времени, вне социальных сфер. Любая иная хоровая лирика эллинов — это лишь колоссальное умножение отдельного аполлинического певца, тогда как в дифирамбе перед нами община не сознающих себя актеров, которые самих себя и друг друга видят превращенными». Там же, с. 106.

претендовать на повторение события, которое ему при этом неподвластно в силу того, что он всего лишь человек. Иного божественного медиума, помимо человека, в мире нет.

Но именно потому, что Ницше интересуется, в сущности, только «особой» гибелью — гибелью *особого* существа (гибелью бога, а не любого человека), именно потому что даже невыносимость истинного уже испытана «избранным», богом, а не любым и не каждым (человеком), Ницше приходится делать резкие деления между эстетическим (представимым) и неэстетическим (непредставимым), между актерами и хором, между кажимостью и духом музыки, между Аполлоном и Дионисом. Вот что он пишет об этом зоре:

И уже не довольно было нам и самой яркой отчетливости образа, ибо, казалось, и открывал, и прикрывал он нечто, и если, открывая, побуждал нас разорвать покрывало, дабы открылся таинственный задний план, то именно пронизанной светом зримости всего и приковывал к себе взор и препятствовал более глубокому проникновению его вглубь...

Кто не переживал ничего подобного, — надо ведь и созерцать, и томиться по выходу за пределы созерцаемого, — тот с трудом представит себе, сколь ясно и определенно сосуществуют и воспринимаются оба этих процесса... Миф разделяет с художественной сферой аполлинийского полноту удовольствия, получаемого от кажимости и созерцания, и одновременно отрицает это удовольствие и получает еще более высокое удовлетворение от уничтожения зримого мира кажимости.¹³

Разделение появляется не только потому, что трагедия созерцается, но и потому, что благородство гибели дано только богу. Даже хор, причастный к источнику трагедии — музыке, тоже вынужден созерцать. Бог умер, но есть сакральное действие его гибели, которое может всего лишь воображаться или быть услышанным посредством входа в музыкальный лад этой гибели.

Таким образом, гибель бога может «возвращаться» в виде игры, посредством «эстетической игры», другого канала возвращения к этой интенсивной точке нет.

Итак, с одной стороны, к «истине» приближает то, что речь идет о боге и его невозможном присутствии. С другой стороны, — в условиях искус-

¹³ Там же, с. 208–209.

ства дано лишь *эстетическое* исполнение ситуации невозможного присутствия (бога). Но если его присутствие невозможно и может только воспроизводиться в игре, в режиме всего лишь искусства, то *что* тогда остается в игре, в трагическом исполнении от бога, его смерти и боли, от истины и ее невыносимости? Ответ Ницше в принципе ясен: в трагическом действии Дионис (бог) проступает через «дух музыки». Дух музыки — это то, что остается от Диониса.

Но если это так, то музыка оказывается хтоническим камланием, которое автоматически божественно и предшествует игре, искусству. В этом случае в трагедии желается и представляет боль и страдание бога, и музыка является не ее *преодолением* или *снятием* (как не является она и терапией), но *возвратом* к боли, энтропии, страданию. Тогда вопрос таков: зачем же этому камланию, зачем «духу музыки» театр, игра, трагическое исполнение, если он и без того ближе к божественному и к боли, чем «эстетическая игра», если он уже есть «дух музыки»?

Главный парадокс и противоречие здесь в том, что слияние хтоники и «эстетической игры» с целью обращения к этой хтонике, с целью сближения с ней при помощи «эстетической игры» невозможно. И Ницше, с одной стороны, выбирая модель досократического этоса, а с другой — обращаясь в искусстве к постмифологическим практикам трагической игры (*эстетической* игры), — не желает этого замечать. Ницше хочет видеть в музыке одновременно и нехудожественный исток трагедии, и ее целевую, абсолютно артистическую форму. Он настаивает на том, что трагедия должна становиться реализацией боли, на том, что пресуществленное эстетизированное повторение должно возвращать в боль, искать боли, а не преодолевать ее по факту переключения на «эстетическую игру». Но факт остается фактом: «эстетическая игра» — так, как ее описывает Ницше, — *скорее вырывается из области хтонической боли, нежели погружается в нее*. Если музыка фигурирует в качестве пра-источника искусства, а не в качестве артистического эффекта, тогда получается, что артистический, эмансипаторный шаг (искусство, музыка), который по определению выводит из энтропийной хтоники, как бы опять тянет искусство обратно к ритуалу, к необходимости воспроизведения этой до-артистической, до-человеческой болевой хтоники.

Сходный парадокс мы наблюдаем и у Вагнера. С одной стороны, такие статьи и манифесты Вагнера, как «Искусство и революция» или «Произведение искусства будущего», гораздо менее «религиозны», чем теория драмы его младшего соратника Ницше. В отличие от Ницше, для Вагнера музыка не является источником трагедии и сутью искусства, она всего лишь средство, ведущее к универсальному произведению искусства — драме. Драма же, в свою очередь, питается вовсе не тем, что она — произведение, а тем, что она должна показать образ измененного, нового человека:

Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусства, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели — непосредственного и безусловного изображения современной человеческой природы — оно не является для него произвольным созданием человека, а общим делом людей будущего.

Подобно тому как условия естественной человеческой жизни заключены в любовном союзе низших природных сил, стремящихся к осознанию и растворению в более высоком, то есть в человеке, так и человек ищет понимания и удовлетворения только в более высоком. Этим более высоким является человеческий род, сообщество людей, ибо для человека чем-то более высоким, чем он сам, могут быть лишь люди. Удовлетворение потребности любить человек находит лишь в отдаче, и прежде всего в самоотдаче во имя других людей, во имя людей вообще.¹⁴

Итак, Вагнер со своими нескрываемыми универсалистскими амбициями (в принципе довольно чуждыми Ницше) рассматривает драму не как цель искусства, а как род служения преобразованию человека. С другой стороны, цикл «Кольцо Нибелунгов» нередко свидетельствует как раз об обратном, о почти ритуальном поиске боли и героизма в непостижимой для современности древности. Другими словами, «декадентские» мотивы гибели и для Вагнера имеют огромное значение.

Эмансипаторный гуманизм, о котором мы упоминали, проявлен главным образом в статьях Вагнера. В самой же оперной музыке он оказывается у него менее артикулированным и выраженным, чем спектаклярный

¹⁴ Р. Вагнер, *Избранные работы*. М.: Искусство, 1978, с. 166.

компонент неомифологии и стремление к ладу боли, к ладу согласия на гибель. Возможно, одно из главных исключений, выходящих у Вагнера за пределы спектакулярного героизма, — опера «Тристан и Изольда», где речь не идет об элите богов и где тема альтруизма исходит как бы из самой музыки, тем более что она, в отличие от музыки к остальным операм, автобиографична.

Именно нарративная и интонационная составляющие вагнеровской музыки посредством бесконечной мелодии¹⁵ и непрекращаемых модуляций пытаются сделать целью музыкального выражения две основные модели: героическую победу и мимесис боли, — чтобы и держаться этой интонации как можно дольше. Здесь целью «музыки», что бы Вагнер ни говорил об эмансипаторной, современной направленности своей музыкальной драмы, оказывается (так же как, на первый взгляд, и у раннего Ницше) репрезентация ритуального регресса к боли и скорби, их фетишизация. (Ответ на этот вопрос мы и пытаемся выяснить, обращаясь к Ницше и Вагнеру: чем является для них искусство — попыткой найти лад пра-боли (бога) и замороженностью ее возвышенностью, воплощением боли художественными средствами или, наоборот, парадоксальным выходом из болевой хтоники, ее преодолением через «артистическое».)

Декадентские мотивы эстетизации гибели есть почти во всех операх Вагнера, они сопутствуют теме героизма. Как уже было сказано, «Тристан» кажется здесь исключением, поскольку в этой опере не срабатывает мифологический и эпический проект репрезентации героического и хтонического. Согласно фабуле, «Тристан и Изольда» — о невыносимом по своей интенсивности любовном чувстве, которое может прекратиться только ценой смерти, а значит, сюжет вполне соответствует регрессивному, в сущности, культовому формату оперной трагедии. Но в данном случае сам Вагнер оказывается прототипом Тристана, и, следовательно, его личная история отношений с Матильдой Везендонк врывается в музыкальный материал, который — если концентрироваться только на

¹⁵ Бесконечная мелодия (*unendliche Melodie*) — термин, введенный Р. Вагнером (в работе «Музыка будущего», 1860) для обозначения сквозного мелодического развития. Вагнер связывал этот принцип с подчинением музыки духу поэзии, а также с соответствием законам сценического действия, с преодолением замкнутости оперных форм (арий, дуэтов). Под бесконечной мелодией подразумевается непрерывность развития всей музыкальной ткани.

фабуле — опять же сводится к эстетизации боли. Однако, если учитывать, что Вагнер является не только сочинителем, но и потенциальным и воображаемым исполнителем музыкального материала Тристана (ему известен опыт его героя, опыт любви), вся традиционная телеология трагедии меняется. В «Тристане и Изольде» меняется и тип использования бесконечной мелодии, которой Вагнер не изменяет ни в одной (своей опере, — в «Тристане» техника бесконечной мелодии отклоняется от подражания аффекту, от регрессивного влипания в него посредством артистического повтора. Иначе говоря, в «Тристане и Изольде» происходит эмансипация от невыносимости чувства любви, испытанного самим автором. Гибель в сюжете становится борьбой и артистическим превышением физиологической невыносимости трагической любви в музыке (в искусстве).

Этим, вероятно, объясняется редкая гомогенность и единство четырехчасового произведения, что обеспечивается отнюдь не работой над единством формы, а тем, что оно обеспечено чувством «всеобщей» любви, к которому Вагнер призывает в своих статьях, но реализовать которое в качестве кондиции ему удастся только в «Тристане». Здесь музыка становится не *прародителем* трагичности, подражанием этому прародительству, а ее парадоксом, неузнаваемым окончанием, не рождением трагедии, а ее завершением, отменой (что, собственно, и является целью настоящей трагедии).

Вагнер в «Тристане и Изольде» решает вопрос, который не решен у Ницше в «Рождении трагедии». Вспомним дуализм дионисийского хора и аполлонической сцены. Хор — хтоничен, ритуален, действие является эстетической игрой. Хор пытается вызвать дух бога (дух музыки), он как бы призывает некую магию. Но действие, тоже пытаясь озвучить божественное, тем не менее, основано на номинально свершаемом, формализующемся процессе. Обе сосуществующие парадигмы — ритуала и искусства — конфликтуют друг с другом и ослабляют друг друга. В «Тристане» Вагнеру удастся показать, что участником хора, гибнущим и страдающим существом и исполнителем, может быть одно и то же лицо. И дело здесь вовсе не в одной из самых интенсивных эротических фабул в истории европейской культуры, каковой является «Тристан и Изольда». Причина гораздо проще и очевиднее: как только событие касается не бога, а человека, ритуал и вхождение в дух музыки приходится заменить совершенно другим театром.

С одной стороны, в «Рождении трагедии» Ницше располагает искусство там, где приходится грезить о красоте чужой боли только потому, что эта боль испытана сакральным существом. С другой стороны, невозможно избавиться от ощущения, что Ницше, говоря об «эстетической игре», невольно описывает ту модель театра, которая имеет место через *переход* (причем *собственный*) из «невыносимого» к его *преодолению*. Иначе говоря, есть прамузыка-боль — музыка-исток, а есть музыка-парадокс, выскакивающая из боли, уводящая от влипания в нее. Такая музыка находится в режиме «эстетической игры», которая является не столько дистанцированием от истины и боли, не намеренным и хитрым ее ослаблением, как об этом пишет Слотердайк,¹⁶ сколько параллельным боли странным, неожиданным торжеством. Эту дилемму можно описать через две возможности: 1) кричать от боли или петь (играть) вопреки боли; 2) закрывать глаза от ужаса или вопреки ужасному совершить парадоксальный, избыточный, на первый взгляд бессмысленный игровой жест.

На парадоксальном понятии «эстетической игры» мы остановимся подробнее. Итак, Ницше предлагает одновременно апологию хоровой хтоники и апологию «эстетической игры». При этом эстетическая игра, с одной стороны, рассматривается как компромиссное аполлоническое производство дионисической непредставимости. С другой стороны, Ницше, наряду с апологией хоровой прамузыки и хтоники, защищает «эстетическую игру» от того, что для него отвратительно в искусстве и драме, — психологического и катарсического элемента. Однако Ницше не обращает внимания на то, что хор еще более чужероден эстетической игре, чем еврипидовский психологизм и сократовский аналитизм. То, что он столько внимания уделяет значению эстетической игры и считает ее средоточием художественного действия, как раз и нивелирует функцию погружения в ритуальное хоровое камлание по вызову бога.

¹⁶ Петер Слотердайк, «Философ на сцене», в кн.: Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*. М.: Ad Marginem, 2001.

Если бы Ницше верил только в ритуальную составляющую трагедии и основывал трагедию на этой функции, вряд ли ему бы понадобился разговор об искусстве или о задачах поэта-лирика, ему достаточно было бы хора, концентрирующегося на «духе музыки» и вызывающего видение бога. Значит, есть еще какая-то необходимость игры, и она не сводится ни к хтоническому замиранию при узрении бога хором, ни к *Darstellung* аполлонического, ни к самой бинарности дионисийского и аполлонического.

«Эстетическая игра» не является, на наш взгляд, также кажимостью, понятием в постмодернистском ключе, какой она предстает у Петера Слотердайка в следующем пассаже из работы, посвященной «Рождению трагедии». Вот как Слотердайк интерпретирует драматическую игру:

К черту глубинные значения! Долой истины более высокого порядка! ... Да здравствует имя! ... звук и образ... кажимость, автономный символ, да здравствует абсолютная театральность! Всякие там значения, истины, бездны, божества пусть теперь сами о себе позаботятся. Нам больше нет до них дела, ибо все, до чего нам должно быть дело, это всегда некоторая кажимость или иллюзия — выносимость, созерцательность, представимость, образ, звук, тело, возбуждение, касание, выражение лица, вкус... Суть в том, чтобы сосредоточиться на игре знаков, а не погружаться в представление отсутствующего.¹⁷

Слотердайк, в сущности, делает из Ницше постмодерниста, отождествляя ницшевскую «эстетическую игру» (то, что происходит на сцене, искусство) с проваливанием в психофизиологию, в гедонистическое гурманство, уравнивая игру с коллапсом в разного рода натуралистические патологии. Таким образом, Слотердайк описывает позицию, от которой Ницше как раз отмежевывается — и тогда, когда он ищет дионисийской экзатичности, и тогда, когда он описывает неизбежный выход дионисизма из камлания и обращается к «эстетической игре». «Эстетическая игра» — цитата из Гете, которую Ницше приводит, чтобы противопоставить игру древнегреческого театра и патологический интерес к действию как к некоей достоверности; Ницше нужна эта цитата, чтобы развести театр и психологизм, театр и теорию катарсиса, искусство и ложный фантазм о подлинном аффекте:

¹⁷ Там же, с. 620.

А упомянутая патологическая разрядка, аристотелевский катарсис, о котором филологи так толком и не знают, причислять ли его к феноменам медицинским или моральным, напоминает нам об одном знаменательном предвидении Гете. «И мне тоже никогда не удавалось разработать трагическую ситуацию, — говорит он, — без живого патологического интереса к ней, а потому я скорее избегал таковых, нежели их искал. Не было ли одним из преимуществ древних то, что у них величайшая степень патетического по-прежнему оставалась эстетической игрой, тогда как у нас, чтобы произвести такое творение, должна еще соучаствовать и правда природы?» <...> ведь как раз на примере музыкальной трагедии мы с удивлением пережили то, что величайшая степень патетического и может быть лишь эстетической игрой, — причина, по которой мы и вправе полагать, что лишь теперь стало возможно сколько-нибудь успешно описывать прафеномен трагического. И теперь пусть отчаивается в своей эстетической природе тот, кто способен порассказать нам лишь о замещающих воздействиях внеэстетических сфер и не чувствует себя приподнятым над патолого-моральным процессом...¹⁸

В этом фрагменте Ницше отрешивается как от ритуальности хора, так и от гедонизма пребывания в истине «номер два» — в театрально-игровой «истине» soft, как определяет компромисс искусства, компромисс «эстетической игры» по отношению к истине Слотердайка. В «эстетической игре» Ницше открывает нечто отличное и от архаической хтоники, и от созерцательного пространства театрального представления: режим и логику артистического повторения.

В своей книге «Ницше» Мартин Хайдеггер довольно глубоко проник в требования, которые Ницше предъявляет искусству. В одном из ее разделов исследуются значение и функция воли для искусства: искусство, согласно Ницше, есть высшая форма проявления воли к власти. Однако в словосочетании «воля к власти», как справедливо указывает Хайдеггер, власть — не объект и не дополнение воли, а как бы сама воля в ее свершении.¹⁹ Воля у Ницше — не нечто идеалистическое в том смысле, в каком для немецкой философии идея, разум, представление и воление — это порой одно и то же (Хайдеггер упоминает в этой связи Канта,

¹⁸ Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, с. 199.

¹⁹ Мартин Хайдеггер, *Ницше*. М.: Культурная Революция, 2007, т. I, с. 39–45.

Тегеля, Шеллинга, Лейбница, Шопенгауэра), она определяется через волю к становлению и изменению, которая глубже воли к истине и бытию. В этом смысле воля — нечто связанное не столько с установлением, сколько с «устремлением за пределы», и форма в этом случае — не формализм, а «раскрытие себя», «делание себя открытым». ²⁰ Интересно, что ницшевское «опьянение» (которое часто понимается как бесформенность, неопределенность, размытость) Хайдеггер интерпретирует как еще одно выражение воли, как чувство возрастания силы и способность возвыситься над собой — т. е. как эстетическое состояние. ²¹

Тем не менее, Хайдеггер не пытается увидеть «эстетическое» Ницше за гранью дуализма «классического» (аполлонического, большого стиля) и «физиологического» (опьянения, телесного, музыкального). Ему великолепно удается показать, как Ницше отводит искусство от платонического идеализма, который у Платона делится на сверхчувственную истину (идею) и чувственную кажимость симулякров. Хайдеггер воспроизводит путь Ницше, следуя которому тот упраздняет «нечувственный идеализм» Платона, в результате чего чувственный мир перестает у него быть всего лишь видимостью, а становится реальностью, жизнью. Воля в этом реальном и чувственном мире играет роль духа — начала, усиливающего интенсивность жизни, возвышающего ее. Но при этом у Хайдеггера получается, что Ницше в дилемме между классическим, властным и физиологическим, дионисийским сводит второе к первому, подтягивает дионисийское к классичности «большого стиля». Ницшевское воление, согласно Хайдеггеру, — не только устремленность за пределы себя, но и «подчинение своему приказанию, решимость самоповеления», в котором важно господство над этим самоповелением. ²²

Хайдеггер пишет, что, оставаясь одним из условий творческого свершения, телесное, физиологическое у Ницше — «это то, что должно усмиряться в созданном, преодолеваться в нем и упраздняться». Иначе говоря, несмотря на то, что эстетическое состояние заключается в первоначальном превышении бытия, в конце концов оно подчиняется «закону большого стиля». В классике, согласно Хайдеггеру, «бьющее через край упорядочивается самопорождающимся законом». ²³

²⁰ Там же, с. 118.

²¹ Там же, с. 94–106.

²² Там же, с. 39–45.

²³ Там же, с. 136.

«Художественные состояния подчиняют себя высшему велению меры и закона, следуют воле, указывающей им на нечто, превышающее их. Устраняясь за свои пределы, эти состояния утверждаются в своем властвовании», — пишет Хайдеггер.²⁴

Итак, художественные состояния выходят за рамки меры и закона, но в итоге подчиняются им. Как считает Хайдеггер, самым важным для искусства является то, что, выйдя за пределы, эти состояния должны утвердиться в «своем властвовании». Здесь Хайдеггер прав в том, что, не имея представления о мере, невозможно ее превысить. Однако эстетическим открытием Ницше является вовсе не то, что он утверждает выход за пределы меры и *властное утверждение* этого «Великого» и «Большого» прорыва как обновленной формы. И не то, что, настаивая на дионисизме в «Рождении трагедии» и «Воле к власти» (в параграфах 784–853), Ницше опровергает себя же и, согласно Хайдеггеру, укрощает дионисизм стремлением к классике. Тогда что же?

Хайдеггер утверждает, что дионисизм²⁵ — это черта эстетики Вагнера. «Хотя многое в Ницше отзывалось на вагнеровский “дионисизм”, ему удалось укротить его». Здесь проявляется глубокая неприязнь Хайдеггера не только к Вагнеру и к его «хвастливой героике»,²⁶ но и к театру, музыке и исполнительской антропологии в целом. Он не раз упоминает, что музыка — всего лишь чистое чувствование и что господство музыки в XIX веке свидетельствует об отпадении искусства от его сущности (которая, согласно Хайдеггеру, состоит в раскрытии бытия сущего).

«Все изображаемое призвано только к тому, чтобы быть передним планом, фасадом, рассчитанным на впечатление, на эффект, на стремление действовать и предаваться глубокому волнению: одним словом — “театр”»,²⁷ — пишет Хайдеггер о Вагнере, подразумевая при этом музыку, театр и исполнительские процедуры вообще. Этим определяется и недоверие Хайдеггера к так называемому «Единому» произведению искусства — *Gesamtkunstwerk*. Здесь интересно то, что Хайдеггер не различает проект Вагнера, его первоначальную задумку и оперное осу-

²⁴ М. Хайдеггер, *Ницше*, с. 131.

²⁵ В русском переводе ставший традиционным «термин» «дионисийство» у Хайдеггера дается как «дионисизм».

²⁶ Там же, с. 126.

²⁷ Там же, с. 87.

ществование этого проекта. Он подчеркивает в проекте Вагнера именно эффект синтетизма и сборки, а не смысл *всеобщего* в искусстве (на этом различии мы остановимся ниже). В критике Вагнера от Хайдеггера ускользает также тот факт, что Ницше критикует Вагнера за несоответствие собственному же проекту. Но самое главное, что неприязнь Хайдеггера к музыке не позволяет ему увидеть, насколько для Ницше важен опыт исполнения музыки и вообще опыт игры для описания воления. Того воления, которого он ждет от искусства. Акт воления, посредством которого происходит устремление за пределы себя, превозмогание себя (а значит, выход за пределы данных наличного бытия), наиболее интенсивно проявляется именно в динамике повторительного, исполнительского усилия. Но в нем — в этом устремлении и «нас-превозмогании»²⁸ — для Ницше важно не учреждение силы во властвовании над ситуацией (как и не момент трансгрессии), не власть оформления и форма как цель, а инстинкт игры, о котором Делез упоминает в работе «Ницше и философия».²⁹

«Воля — не поиск цели, — пишет Делез. — Воля хочет утверждения своего различия. В трагической культуре противоречие разрешается не через конфликт и установление, но через воспроизведение».³⁰ Искусство, понимаемое Ницше как «трагическое», «исполняемое», выражается в силе парадоксального пребывания исполнителя (артиста) на поверхности творимого. Утверждение «проблеска преображения», свойственного искусству, о котором пишет Хайдеггер³¹, не нуждается в закреплении этого преображения посредством закона «большого стиля», которого требует Хайдеггер. Помимо того, что выход музыки на первый план позволяет осуществиться тем потенциальностям искусства «трагического», которые до этого были неосуществимы, «музыка» как архетип исполнительского поведения становится у Ницше еще и модусом «эстетической игры», ее манерой. В этом случае воление и сила сами исполняются, но не для того, чтобы установить закон или, наоборот, его нарушить, а для того, чтобы ускользнуть от тяжести хтонической энтропии (смерти, боли) посредством прыжка, танца, жеста, «воздушной легкости» — для того,

²⁸ Там же, с. 40.

²⁹ Жиль Делез, *Ницше и философия*. М.: Ad Marginem, 2003, с. 64.

³⁰ Там же, с. 48.

³¹ М. Хайдеггер, *Ницше*, с. 217.

чтобы артистически расти уже в этом действии выскользания.³² Это, согласно Делезу, Ницше и называет трагической радостью.

Эстетическая игра, исполнение — не столько дистанцирование от истины, намеренный обмен тяжелого на легкое, сколько срабатывание физиологического симптома отскакивания от невыносимого опыта, от «истины». Еще раз отметим, что тот же Слотердаjk понимает ницшевское описание «эстетической игры» как апологию постмодернистского свертывания артистических мотиваций в пестрый коктейль инстинктов и образов, как намерение отдохнуть от истины, спрятаться от невыносимого. Однако, хотя у Ницше четко артикулируется невозможность непосредственного восприятия истины, искусство, тем не менее, не является у него намеренным и вынужденным отказом от истины, отказом от события. Скорее, драматический процесс становится для него таким синдромом истины, которое вынужденно и неминуемо отскакивает от предельного, невыносимого — через артистическое повторение, вызванное несхватываемостью «предельного». В этой ситуации способность к повторению (к эстетической игре) вместо исчезновения в энтропийной хтонике, вместо просто-напросто смерти, не является менее истинной, чем сама аутентичность праистины. Иначе говоря, несхватываемость истины в игре, в исполнении, в искусстве не предполагает, как считает Слотердаjk, констатацию антиистинности, облегченную эрзац-истину. Именно в этом смысле следует понимать высказывание Ницше о том, что искусство дано нам, чтобы не умереть от истины. Здесь у Ницше речь идет не о выборе «второй», выносимой эрзац-истины, понятой как этический компромисс — выносимость и «эстетическая игра» как порог выносимого у Ницше работает, на наш взгляд, как предел искусства, с тем чтобы не забыть о невыносимом, а не для того чтобы декларировать его окончательное забвение.

Эстетическая игра поэтому является не демонстрацией облегчительного забвения, а бесконечным повторением (вечным возвращением) того, исток чего нельзя обнаружить иначе как в повторении. Повторение имеет место параллельно вытеснению, почти одновременно с ним; происходит это потому, что, согласно делезовскому высказыванию, заим-

³² Ж. Делез, *Ницше и философия*, с. 64.

ствованному у Фрейда, «вытесняют, потому что повторяют» («on refoule parce qu'on repète»).³³

Таким образом, эстетическая игра — это не только аполлоническое видение (хора или аудитории), но такое действие, которое в принципе не способно *репрезентировать* событие. Оно не будет ни репрезентацией, ни самой истиной, но силой, способствующей в условиях «невыносимого» совершить невозможное — играть. Эта парадоксальная реализация невозможности и будет художественным событием; событие нельзя знать, его можно только повторять. В некотором смысле речь идет о порочном круге. Все, что повторяется, вытесняется и поэтому вновь повторяется (исполняется), но это не делает артистическое повторение эрзацем — ведь оно имеет место не как компромисс, не как анестетическое покрытие боли, а как парадоксальное затрачивание сил, оставшихся на выживание — на игру, где «эстетическая игра» есть не просто вытеснение боли, а ее (боли) отвод на второй план, по той причине, что игра стала не менее, а более интенсивным звеном жизни. Поэтому «эстетическая игра», это открытие Ницше, — неожиданное отклонение и по отношению к хоровому дионисизму, и по отношению к аполлонийскому представлению.

Вот почему у Ницше наряду с разговором об исконном, хтоническом духе музыки она описывается еще и как совершенно другой, нехтонический, неистоковый опыт — как опыт становления музыкой, который возникает вопреки порождающему трагедию «духу музыки», заключенному в хоре. Иначе говоря, есть как бы две музыки: дух музыки как Ursprung и дух музыки как становление эстетической игрой, как пресуществование аффекта в звуко-высотный элемент в реальном времени, что Ницше и назвал «эстетической игрой», не заметив, что этот результирующий в условиях самой игры феномен музыки — процесс совершенно иной природы, нежели хтонический «дух музыки».

Если кажимость скрывает ужас, то элементы игры (в том режиме, где они не созерцаются, а исполняются) бесстрашно сосуществуют с ним, преодолевая его исполнением, игрой. Ужасно не только ужасное событие, но и то, что за невозможностью его предъявления оно еще и разыгрывается, скрывается, маскируется (Делез) «эстетической игрой». Эстетическая игра связана с «радостью» освобождения от ужасного, хотя эта

³³ Жиль Делез, *Различие и повторение*, пер. Н. Маньковской и Э. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998.

радость не лишается «ужасного», ибо это — радость, которая парадоксальным, невероятным образом заменила ужас. Ницше, таким образом, не делает никакой ошибки, кроме той, что он не артикулирует этот третий, открытый им модус «эстетической игры» (на «музыке» N2 в противовес «прамузыке» N1), которая не тождественна ни дионисийскому, ни аполлоническому.

Итак, Ницше располагает наслаждение не в глубину развоплощенной натурализованной психики, «довольствующейся повседневностью и рафинированными терапиями» (как настаивает Слотердаjk), а в «эстетическую игру». Именно в этом смысле радость у Ницше преобладает над болью, а не в смысле некоего глубинного гедонизма как первичного импульса. Несмотря на то, что Ницше делит трагедию лишь на служение божественному (хор) и иллюзию представления божественного, у него получается описать специальный третий режим «эстетической игры» как особое событие артистического, а не просто как задний план аполлонической кажимости, план эрзац-истины.

Этот странный парадокс — то, что Ницше, воспевая доэстетические, досократические состояния, так подробно исследует процессы эстетического, — не ускользает от Слотердайка. Интересно проследить, как Слотердаjk разрешает данную нестыковку. Он заявляет, что созерцание Диониса как божества и есть у Ницше «эстетическая игра». У него получается, что Ницше не различает дионисийскую, хтоническую глубину «невыносимого» и ее эстетическое исполнение. Согласно Слотердайку, Дионис Ницше — это не праобраз истины, а всего-навсего тот, кто кажется, — тот, кто ложен и при этом вездесущ, рассыпан по миру. Дионис есть тот, кто разлит в некой «кибернетически-пантеистической, планетарной иллюзорной повседневности», а не скрыт в экстатической глубине, там, где ее ищет, например, гелдерлиновский Эмпедокл:

...возникает установка сознания (дионисийское сознание. — К. Ч.), указывающая приближение бога в тысяче привычных вещей, которые составляют то, что мы называем миром.³⁴

³⁴ П. Слотердаjk, «Философ на сцене», в кн.: Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, с. 644.

У Слотердайка получается следующее: если подчиниться вслушиванию в соотношения собственной плоти с разногласием мира, в смену настроений, вкусов и наслаждений, тогда из этого калейдоскопического гедонизма мы и получим Диониса, и разница между представимым и непредставимым, между пантеистически скрытым Дионисом и тем, кто разыгрывает его на сцене, окажется неактуальной. Этим ходом Слотердайк как бы снимает противоречие между дионисийским и аполлоническим, т. е. объявляет постмодерную случайную мерцательность современного мира той квазипантеистической средой, в которой рассыпан и вездесущ Дионис. Слотердайк истолковывает дионисизм Ницше как почти индустриальное принятие мира в его несправимости, и именно это, на его взгляд, определяет у Ницше преобладание эстетического восприятия мира над этическим. Дионисизм Ницше, с точки зрения Слотердайка, заключается в полном принятии мира в его несправимости, а также в выработывании все новых *индивидуальных* способностей в *испробовании на вкус* этого рассыпанного планетарного разнообразия.

И действительно, если обратить «невыносимое», событие гибели бога Диониса, гераклитовскую божественную хтонику в «дионисию» выносимой медийной калейдоскопичности, в квазиистину N2, как это делает Слотердайк, тогда и искусство, событие исполнения и драма растворяются в эстетизированной экзистенции, распробуемой на цвет, вкус, запах и ощущения. Есть только эрзац-истина, а «первой» истины — нет. Этот эрзац и будет дионисизмом. Но если так называемая истина N2 порывает с невыносимым, то и исполнение трагического события на кажимой сцене случайно и необязательно, а болевые импульсы, если они слишком ощутимы, терапевтически устраняются.

У Слотердайка ницшевский Дионис — это индивидуальность, «которая покинула поля сражений, где разыгрывались драмы воплощения, и вернулась в выносимое... Если судьба будет к ней благосклонна, то ей будет дано ощутить бытие как состоявшуюся и не превосходящую ее познаваемость. Она испытывает великие минуты, когда существование, телесность и познание постигаются как единое. Отныне всё комедия: война окончена, поиск завершен».³⁵ Однако для Ницше, даже если иметь в виду неистинность сценической «дионисии», неимоверно важен акт повторения — важно повторительное исполнение события гибели Дио-

³⁵ Там же, с. 678.

ниса. Так что даже если бы разыгрывать ее в режиме кажимости было некому, все равно воспоминание о досократической трагической хтонике сводилось бы не к окружающей «дионисической» калейдоскопичности универсума, а ставило бы вопрос либо о непредставимой смерти бога (воплощение которой нуждается не в индивидуе, а в хоровой службе), либо о бесконечном повторении («вечном возвращении») этого невыразимого события, возможном только через его исполнение.

Выделяя у Ницше лишь натурфилософские симпатии, его пантеологизм, Слотердаек оборачивает эту теологию в апологию погружения развоплощенного субъекта в тотальный обмен между физиологией и калейдоскопичной открытостью мира. Такой субъект и оказывается, согласно Слотердаю, дионисийским «психонавтом».

В таком случае не оправдывается ли в спекуляции Слотердайка иллюзия буржуазного индивида, который вправе разыгрывать собственную «божественную» дионисийство, исходя из персональной терапии и персонального гедонизма? Здесь вопрос о «другом» и «других» релевантен лишь в той степени, в которой они — лишь части мирового иллюзиона, обозреваемого гедонистическим индивидом. Субъект и абстрактный субъективизм метафизики и социально-политического активизма отменяются, зато поощряется конкретный «психонавтический» индивидуализм.

Однако Слотердаек отменяет вопрос об игре, искусстве, исполнении, выводя его в экзистенцию, отождествляя с ней. Экзистенция не нуждается ни в каком эстетическом удваивающем усилии, коль скоро она сама в своей имманентности являет собой эстетический феномен, состоящий из страдания-наслаждения. Искусство и его потенциальность в результате подобной ревизии Ницше оказываются аутоэротизированным психоанализом, терапией или квазинаучным исследованием.

Итак, вопрос о театре у Слотердайка выносится в «драму» экзистенции, где искусство, культура, политика и религия предстают лишь иллюзорными «самотворениями» экзистенции.

Это происходит потому, что из «Рождения трагедии» удаляется одна из важнейших потенциальностей, пусть и не развернутая самим Ницше, — «эстетическая игра».

На первый взгляд, может показаться, что у Ницше «эстетическая игра» не выходит за пределы эстетизирования персональной боли, что игровой вариант трагедии — всего лишь удвоение такой боли в режиме выноса, а значит, в режиме наслаждения болью. Но «эстетическая игра»,

вторую открывает Ницше, свидетельствует о противоположном: она не эстетизирует боль, не облегчает ее, оставляя для «смакования» ее выносимые остатки, она оказывается такой деятельностью, которая выходит за пределы вопроса о боли — не только благодаря стоическому терпению, но благодаря *эстетической игре*. «Музыка» заявлена у Ницше как *прана*, исток игры, но она же оказывается и *парадоксальным* эффектом истории боли. Эта важнейшая неприродная и не укорененная в имманентности плоти или в «фюсисе» драматизация, оставаясь номинально в режиме экзистенции, позволяет осуществить переход в особый *исполнительский* режим. Именно этот акт исполнения является театром, искусством, а не калейдоскопической экзистенцией, в котором Слотердаjk наблюдает театр ницшевской дионисии. Даже если речь не идет о цельном произведении или об аудитории, свидетельствующей о подобном процессе, эстетическая игра у Ницше является потенциальностью радикального пресуществления экзистенции, а не погружения в нее.

Очень показательно сравнить слотердаjkовскую апологию кинизма, адептом которого выступает у него Ницше, и делезовское описание кинического «третьего пути», который Ницше, с точки зрения Делеза, так и не выбирает. (Этот путь — третий, ибо он и не досократический, и не платоновский.)

У Слотердаjка и Ницше киники предстают в образе наслаждения плотским, в образе наслаждения «одухотворенной телесностью жизни»:

Отправным пунктом ницшевской стилистики выступает сгущение всего говоримого в радостно-страдающем плотском основании. В его выговаривании истины сама истина становится конкретной в смысле соматической эстетики — в смысле возвращения истины к тому, что может быть воспринято как истинное, в смысле обновленного и углубленного опосредования познания и чувственности. Ницшевское письмо дает нам пример современной философской оральности. В ницшевском изречении истины все больше одерживает верх то сладко-горькое наслаждение от вкушания мира как того, что любишь и ненавидишь, дикая радость кусать и быть укушенным, без которых дионисии подобного вещания не имели бы плотской основы. Философия возвращается к своим соматическим истокам; мир изначально есть то, что познается ртом.³⁶

³⁶ П. Слотердаjk, «Философ на сцене», с. 659.

Делез, напротив, отмечает в кинизме и стоицизме профанирование как плоти, так и идеи. В качестве главного кинического открытия он выделяет специфическое, не хроническое измерение времени — время события, Зон. Вопрос о плоти переводится в трансцендентальную область, тогда как бестелесность, напротив, приобретает качества эмпирического. Вот фрагмент из «Логика смысла»:

Ницше смог переоткрыть глубину только после того, как овладел поверхностью. Но он не остался на ней, считая, что поверхность необходимо осудить с новой точки зрения — взгляда из глубины. Ницше мало интересовался тем, чего достигла философия после Платона, полагая, что это, наверняка, было лишь продолжением долгого упадка. Нам же представляется, однако, что здесь, согласно его методу, возникает некий третий образ философов. Эти третьи — греки — уже не вполне и греки. Они больше не ждут спасения из глубин земли; не ждут они его и с небес или от Идеи. Скорее, они ожидают его от события — с Востока, где, по словам Кэрролла, все идет к лучшему. С мегариков, киников и стоиков начинается новая философия и новый тип анекдота.

Эти анекдоты уже не про платоников и досократиков. Налицо переориентация всей мысли и того, что подразумевается под способностью мыслить *больше нет ни глубины, ни высоты...*

Иногда стоицизм рассматривают как отход от платонизма, как возврат к досократикам, например — к миру Гераклита. Но вернее было бы сказать о переоценке стоиками всего досократического мира. Истолковывая этот мир как физику смесей в глубине, киники и стоики отчасти отдают его во власть всевозможных локальных беспорядков, примиряющихся только в Великой смеси, то есть в единстве взаимосвязанных причин. Это мир ужаса и жестокости, инцеста и антропофагии. Но можно, конечно, взглянуть на него и иначе: а именно, с точки зрения того, что выбирается из гераклитовского мира на поверхность и обретает совершенно новый статус. Это — событие, по самой своей природе отличное от причин-тел, Зон в его сущностном отличии от всепожирающего Хроноса. Параллельно и платонизм претерпевает такую же полную переориентацию: он хотел бы закопать досократический мир еще глубже, принизить его еще сильнее и раздавить всей тяжестью своих высот. Но, как мы видим, теперь он сам лишается своей высоты, а Идея спускается обратно на поверхность как простой бестелесный эффект. ... Все, что происходит, и все, что высказывается, происходит и высказывается на поверхности.³⁷

³⁷ Жиль Делез, *Логика смысла*. М.: Академия, 1995, с. 160–161.

Слотердаик тоже заявляет,³⁸ что подлинная драма разворачивается тогда, когда «индивид — не тот, кто действует на свой страх и риск, но тот, кто пронизан для события». Но при этом событие в интерпретации Слотердайка предстает квазипантеистической и постполитической открытостью индивида импульсам, получаемым им от мира. Такое событие анти-экстраординарно, оно не допускает воплощения, реализации. «Одухотворенная телесность жизни» (со всей ее инфраструктурной и медальной инвентаризацией), пропущенная через сингулярную индивидуацию, в слотердаиковской интерпретации уже есть и Дионис, и событие. Событие равно повседневности. У Делеза же событие — экстраординарно, а не калейдоскопично. Оно является скоростным явлением, прыжком, броском повторения, опережающим или отстающим по отношению к течению повседневности.

Ницше в «Рождении трагедии» также пытается разными средствами и с разными результатами ответить на вопрос о том, каково то событие, которое мотивирует прыжок к событию искусства (к игре, к исполнению) — человек или уже-не-совсем-человек; и кому посвящается парадоксальный бросок повторения, порождающий искусство: аудитории, богу, объекту любви, собственному спасению.

Итак, «дионисическая мудрость учит не страдать от страдания», но не в условиях самоотжествления со своей плотью и соматическим погружением в повседневность, не в результате погружения в «тысячи привычных вещей», а в результате самого события игры, которое может произойти либо как ответная реакция на аффект, либо как сверхвозможное усилие по преодолению невыносимого, энтропийного.

ЮМОРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР СОКРАТА

Известно, что в «Рождении трагедии» с ее досократическим пафосом Сократ олицетворяет у Ницше теорию-практику антидионисийскую и антиаполлоническую — т. е. предстает в качестве воплощения абсолютной антимузыкальности, антиартистичности, антиискусства. Сократ и в истории Древней Греции ознаменовывает конец мифологии, теологии, драматического искусства и начало философии и политики, а значит, его майевти-

³⁸ П. Слотердаик, «Философ на сцене», с. 705.

ческая риторика и диалогические практики, дошедшие до нас в изложении Платона, не имеют ничего общего с трагедией, драмой, театром, искусством. Претензии Ницше к Сократу понятны с точки зрения его досократических предпочтений, но если учесть режим «эстетической игры», открытый Ницше и не до конца им узнанный, который отклоняется от погружения в божественное, от ритуалов боли в пользу исполнения мысли, музыки, события, тогда и майевтические практики Сократа можно рассматривать как ситуативно-перформативные, исполнительские, актерские.

Кстати, именно Сократ оказывается той фигурой, с помощью которой Слотердайку удается отождествить «оргастический праздник дионисийский» с повседневностью. Слотердайк предлагает отказаться от ницшевских обвинений Сократа в теоретизме и рассматривает его как представителя кинического философствования. Этим ходом немецкий философ, безусловно, демонстрирует глубокое понимание Ницше, однако располагает сократовскую иронию (как и киническую мудрость в целом) в области «безответственной суверенной экспрессивности». ³⁹ Сократ изображается ироническим зрителем дионисийского «возвышенного» лицедейства, который вполне способен соперничать с самим Дионисом, коль скоро Дионис всего лишь «театральный» эрзац-бог. «Дионисия» фюсиса повседневности, от имени которой говорит у Слотердайка Сократ (иронический, секулярный Дионис № 2), подлиннее, чем сценическое разыгрывание истины. Сократ, оказавшийся зрителем «возвышенной трагедии» и зевающий от скуки и смеющийся над происходящим на сцене, показывает, что он, собственно, и есть повседневная нетрагическая ипостась Диониса:

Философский зритель ведет к тому, что фронтом дионисического будет признан не один лишь трагический спектакль, но также и скромная игра не-трагического. ⁴⁰

Дионис ведь «страдает» аполлонически и этим свидетельствует о своем фальшивом явлении на сцене:

Ведь именно потому, что Дионис сам есть живое свидетельство существования божественной пустоты в сердцевине культуры, он, как никто другой, вправе смеяться над своими символизациями. ⁴¹

³⁹ П. Слотердайк, «Философ на сцене», с. 673.

⁴⁰ Там же, с. 642.

⁴¹ Там же, с. 642.

Это утверждение позволяет Слотердайку вынести процесс драматического и драматизации из специальной зоны игры и искусства, т. е., как уже говорилось выше, растворить это усилие в повседневности — несмотря на то, что специфичность игры задана не только в восприятии или представлении условной аудитории, но и в самой экзистенции играющего.

Об этом специфическом артистическом (театральном) измерении игры актера пишет Делез в «Логике смысла»:

Актер не равен богу, скорее он — «анти-бог». Бог и актер противоположны в своем восприятии времени. То, что для человека — прошлое и будущее, Бог проживает в своем вечном настоящем. Бог — это Хронос: божественное настоящее — полный цикл, тогда как прошлое и будущее — измерения отдельного фрагмента цикла, вырванного из единого целого. Напротив, настоящее актера — самое узкое, самое тесное, самое мгновенное и самое точечное. Эта точка находится на прямой линии, без конца разделяя ее на прошлое-будущее и неся это деление в самой себе. Актер принадлежит Зону: место самого основательного, самого полного и распростертого настоящего — охватывающего все прошлое и будущее, — здесь возникает беспредельное прошлое-будущее, отраженное в пустом настоящем, обладающем «толщиной» зеркала. Актер представляет. Но то, что он представляет, всегда либо еще в будущем, либо уже в прошлом, где оно бесстрастно и делимо, где оно развернуто без разрывов, не действует само и не подвергается никакому воздействию. Именно в этом смысле можно говорить о парадоксе комедианта... Играемая актером роль — это не роль персонажа. Это — тема (сложная тема, или смысл), задаваемая компонентами события, то есть взаимодействующими сингулярностями, полностью свободными от ограничений индивидуального и личного. Высшее напряжение личности актера происходит в момент, который всегда можно дробить дальше во имя того, чтобы открыться навстречу безличной и до-индивидуальной роли. Играя одну роль, актер всегда разыгрывает при этом другие роли. Роль относится к актеру так же, как будущее и прошлое относятся к мгновенному настоящему, которое соответствует им на линии Зона. Значит, актер осуществляет событие, но совершенно по-иному, чем событие, осуществляемое в глубине вещей. Точнее, актер дублирует космическое или физическое осуществление события своими средствами, то есть сингулярностями поверхности, и поэтому более отчетливо, резко и чисто. Итак, актер задает границы оригинала, выводит из него абстрактную линию и оставляет от события только его контур и величие, становясь, таким образом, актером каких-то собственных событий — контр-осуществлением.⁴²

⁴² Жиль Делез, *Логика смысла*. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998, с. 200.

Слотердайковский же вывод о дионисизме не признает этой специфичности опыта. Философия должна осуществить забвение Диониса, но это позволяет Дионису оставаться в силе не на сцене, не в зоне невыносимой губящей истины, а в «модусе своего же забвения» и распылении.⁴³ Сократ видится Слотердайку такой философской машиной удаления, но не удаления в теорию, а в фюсис протокинического толка:

Фюсис — не слепая космическая причинность, а гарант экзистенции, не преклоняющейся ни перед каким овеществлением и являющейся плотской основой экстаза. Это не тирания всеобъективирующего физикализма, а способ, каким выражает себя сознание герметического гнозиса плоти.⁴⁴

Но можем ли мы оспорить Ницше, слишком поспешно записывающего Сократа в сухие теоретики, а также оспорить Слотердайку, слишком скоропалительно декларирующего плотский витализм и почти индустриальную всеядность Сократа?

Ни у Ницше, ни у Слотердайку не упоминается, что венцом сократовской философии становится его смертный приговор, который приводится в исполнение и предстает в публичном пространстве как реальная смерть, как смерть, исполненная почти актерски, но одновременно и смерть политическая. Быть может, Сократ ближе к «театру», к исполнительским практикам, чем это пытается доказать Ницше, и его близость к артистической игре возможна благодаря отходу как от дионисийского опьянения, так и от аполлонической представленности. Сократ действительно удаляется в *не-трагическое*, но все-таки не в том смысле, в каком этот облегчительный демарш от «театра» изображается Слотердайком. Возможно, именно Сократ оказывается тем парадоксальным драматическим исполнителем, который способен на «эстетическую игру», который умирает и одновременно артистически разыгрывает свою смерть.

Не-трагическое в данном случае означает не погружение в размещенную в повседневность собственную плоть, а изменение отношения к скорби. В случае смерти Сократа скорбь не нагнетается усилиями хоровой коллективности и не выхолащивается, вырождаясь в форму в аполлоническом представлении. Сама игра («эстетическая игра») является способом действовать наперекор скорби и трагедии. Тогда *не-трагич-*

⁴³ П. Слотердайк, «Философ на сцене», с. 647.

⁴⁴ Там же, с. 652.

ность Сократа означает вовсе не то, что нет скорбного события, а лишь то, что философ *исполняет* возможность не концентрироваться на этом скорбном событии. И эта установка требует, возможно, гораздо больше сил, чем скорбное воображение смерти бога, которое неминуемо приводит к интонации возвышенной «репрезентации», в рамках которой только «возвышенные существа» заслуживают изображения своей смерти.

Напротив, Сократ умирает так, как если бы он был любым из граждан. Как известно, он был осужден на смертную казнь по наущению двух жюристов, Мелета и Анита, за непочтительное отношение к богам и развращение своими беседами молодежи. После объявления приговора обвинитель Мелет соглашается, чтобы смертную казнь заменили Сократу пожизненным заточением, изгнанием или денежной пеней. Первые две возможности Сократ отвергает, ибо жизнь без майевтических практик для него невозможна. Он согласен заплатить деньги, но суммы, которую могут набрать ученики и друзья, недостаточно. Цель произнесенной Сократом апологии — в том, чтобы *собрать голоса граждан* за помилование. Сократу не хватило около тридцати голосов. В выборе Сократом смерти нет ни квазихристианского смирения, ни эмпедокловского возврата в «гремучие» смеси хтоники. Сократ умирает не как Эмпедокл и не как Дионис.

Предсмертная интонация Сократа описана Платоном в «Федоне» — последней беседе Сократа, имевшей место уже после произнесенной им «Апологии». Центральные платоновские темы (бессмертие души, переселение душ, познание истины, припоминание) анализируются им непосредственно перед казнью. Диалог, в сущности, посвящен тому, что Сократ показывает аудитории свое отстраненное, не пассионарное равнодушие к собственной кончине, то есть представляет собой практическое исполнение того, о чем Сократ заявляет своим ученикам в начале встречи:⁴⁵

Те, кто подлинно предан философии, заняты, на самом деле, только одним — умиранием и смертью.

Выяснение философских вопросов, как бы выстраивающих основу платоновской идеологии, лишь внешне напоминает в данной сократов-

⁴⁵ Платон, «Федон», в кн.: Платон, *Диалоги*. М.: Мысль, 1993, с.14. (64 аб).

ской речи теорию. Если учесть, что это речь осужденного на смерть, то она скорее напоминает (как и «Апология») с трудом, но с успехом контролируруемую истерику (несмотря на то, что речь идет о платоновском пересказе).

Сократ: Пусть принесут яд, если уже стерли. А если нет, пусть сотрут.

А Критон в ответ:

<...> другие принимали отраву много спустя после того, как им прикажут, ужинали, пили вволю, а иные даже наслаждались любовью, с кем кто хотел. Так что не торопись, время еще терпит.

А Сократ ему:

— Вполне понятно, Критон, что они так поступают, — те, о ком ты говоришь. Ведь они думают, будто этим что-то выгадывают. И не менее понятно, что я так не поступаю. Я ведь не надеюсь выгадать ничего, если выпью яд чуть позже, и только сделаюсь смешон самому себе, цепляясь за жизнь и дрожа над последними ее остатками <...>

А Аполлотор, который и до того плакал не переставая, тут зарыдал и заголосил с таким отчаянием, что всем надорвал душу, всем, кроме Сократа.

А Сократ промолвил:

— Ну что вы, что вы чудаки! Я для того главным образом и отослал отсюда женщин, чтобы они не устроили подобного бесчинства, — ведь меня учили, что умирать должно в благоговейном молчании. Тише, сдержите себя! <...>

Холод добрался уже до живота, и тут Сократ раскрылся — он лежал, закутавшись, — и сказал: — Критон, мы должны Асклепию петуха.⁴⁶

Налицо некоторые компоненты ницшевской трагедии: радость от гибели, хор скорбящих, почти мифологическая история бесконечных майевтических бесед, неожиданное обвинение, наказание смертью. Не хватает двух компонентов: пластики и музыки. Смерть здесь и ужасна и радостна, но из этого не возникает надобности в выразительных средствах классической трагедии. Роль пластического и музыкального повторительного «превышения» играет сам *virtus*, позволяющий желать смерти с той «легкостью», которая должна подтвердить в речах Сократа ее преодоление — т. е. бессмертие.

Асклепию по традиции жертвовали петуха за выздоровление. С одной стороны, Сократ, выкрикивая свою последнюю фразу (*мы должны Асклепию петуха*), хочет подтвердить, что он верит в то, что его смерть

⁴⁶ Платон, «Федон», с. 78.

является выздоровлением. Но даже если этот выкрик является реальной демонстрацией психофизиологического состояния, стремящегося к кончине как к счастливому выздоровлению, это не мешает считать его избыточным, юмористическим жестом, показывающим, что удвоение, повторительный акт, свидетельствующий об «эстетической игре», состоялся.

Иными словами, «эстетическая игра» (театр) не ограничивается зоной представления и выделенным для его протекания временем. Это не нечто защищенное «хором», или рампой, или созерцательной дистанцией аудитории. Но это также не значит, что открытый вынос «эстетической игры» в экзистенцию отменяет значимость и возможность (специальность, что ли) события игры, выявляющегося через повторение.

Если же считать телосом театра оргиастические «уничтожение и гибель» или иллюзорность их представления, тогда и имманентность жизни вполне можно увидеть как «муку, разрушение и волю к уничтожению»,⁴⁷ как происходящее на наших глазах трагическое действие — и тогда повседневность оказывается эстетическим феноменом и не нуждается в повторении, в искусстве. Для укрепления этой позиции Слотердаjk опирается на высказывание Ницше: «Бытие мира оправдано лишь как эстетический феномен».⁴⁸

Но, возможно, в этом высказывании Ницше имеется в виду нечто совершенно противоположное: то, что способность мира оказываться эстетическим феноменом, свидетельствует лишь о том, что мир эстетичен не как созерцаемое явление, не как спектакулярная смесь жестокости и прекрасного. Сам мир не может быть эстетическим феноменом, речь идет о тех моментах жизни, которые утверждают свою способность не

⁴⁷ П. Слотердаjk, «Философ на сцене», с. 688.

⁴⁸ В современном искусстве в студиях визуализации боли и спектакулярной раненности преуспели венские акционисты Отто Мюль, Георг Шварцкоглер, Херман Нич (60–70-е). Их современный преемник — немецкий художник Ионатан Меезе, злоупотребляющий патетикой боли и эпатазирующий вагнеровские и ницшевские темы в режиме физиологизированного трэш-театра. В перформансах-спектаклях Меезе много музыки, она подобна тому физиологическому месиву, в которое он превращает предметы и вещества — жидкости, еду, человеческие выделения, — вполне соответствующему представлению о фюсисе в XXI веке. Театральные перформансы Ионатана Меезе — пример того, как воплощается «дионисия» при ее отождествлении с повседневной экзистенцией.

стать смертью и достигают этой победы над смертью через событие — артистическое событие.

Да, Дионис может оказаться в людской толчее, а не только в оркестре, но это не значит, что драма (искусство) тождественна экзистенции. В этом случае нет смысла вообще говорить о драме. Напротив, суть драмы в том, что экзистенция способна *выступать* из повседневности туда, где благодаря парадоксальности «эстетического» повторения она может не только обратить на себя свой взор, но и реформировать, изменить состав экзистенциального течения.

При смерти Сократа не звучит музыка, и он не поет. Событие его гибели и ее совершение не имеет истоком «дух музыки», пра-боль, к которой следует возвращаться, испытывая эстетизированное переживание эмпирической боли (если не реального, то визуального ее представления). Последняя фраза Сократа (*Критон, мы должны Асклепию петуха*) — хоть внешне и демонстрирует признание бытовых богов и традиции их почитания, а также подтверждает высказанную им в «Федоне» теорию о смерти как выздоровлении, — с точки зрения повседневной экзистенции является выпадением и из здравого смысла, и из теологических конвенций.

Иными словами, это высказывание не означает того, что означает. Оно вряд ли предполагает, что Сократ в тот момент был уверен в том, что его смерть — выздоровление и поэтому он должен пожертвовать Асклепию петуха. Забота о петухе, вероятно, самое последнее, что могло бы беспокоить человека перед смертью, даже если он считает ее спасительной. Следовательно, возглас Сократа не является реальным поручением, скорее это бессмыслица, которая нивелирует и обращение к Асклепию, и смысл сказанного. Юмористичность этого высказывания — в том, что оно произносится в состоянии тяжелого отравления, когда половина тела Сократа обездвижена и испытываемая боль едва выносима, а умирающий пытается данным жестом исполнить тезис своей философии — встретить смерть с радостью как выздоровление. Для тех, кто разделяет идею бессмертной души, этот жест не нужен, а для публики он может быть только комичным, как бы снижающим патетику смертной казни. Эта фраза произнесена так, будто боль и умирание — пустяк, эпизод.

Фраза «мы должны Асклепию петуха» — нонсенсная. Здесь нет места мистической хтонике «духа музыки», зато в полную силу вступает «эстетическая игра», в которой Ницше незаслуженно отказывает Сократу. В конце

диалога «Федон», в ситуации, которая кажется безвыходной, не скорбь, а юмор (снижающий ценность собственного умирания и превращающий его во всеобщее юмористическое действие) выполняет роль «музыки».

Р. С. ИЛИ ОТ ВСЕОБЩНОСТИ «ВАГНЕРА» К СМЕХУ «МОЦАРТА»

Определение Вагнером всеобщего произведения искусства и музыкальной драмы как его выражения вошло в историю культуры под названием *Gesamtkunstwerk*. Традиционно это понятие подвергается критическому осуждению за тотализацию произведения искусства и за учреждение неизблемого канона возвышенного произведения. В книге Ф. Лаку-Лабарта «*Musica Ficta. Фигуры Вагнера*» основное критическое положение по отношению к Вагнеру таково: именно тогда, когда произведение заявляет и учреждает себя как возвышенное, это возвышенное избегает произведения.

Вторая крупная претензия Лаку-Лабарта к Вагнеру — в идеологизации эстетики и в эстетизации политики. Все важнейшие характеристики вагнеровских опер — бесконечная мелодия, система лейтмотивов, синтезирование сложного квазипоэтического текста и перенасыщенного звучания оркестра — являются, по мнению Лаку-Лабарта, доказательством поиска Вагнером идентитарной мифологии, патетической аффирмативности вместо различий.

В качестве примера антивагнеровской эстетики Лаку-Лабарт предъясвляет гельдерлиновскую «скудость», скромность, фрагментарность. С его точки зрения, поэзия (как и искусство вообще) должна очиститься от желания достичь эффекта, приблизившись к прозе. Эффект должен быть растворен, тогда как у Вагнера поэзия, напротив, четко противопоставляется прозе. У Вагнера завершение произведения должно обязательно прийти к эффекту искупления, к моменту истины.

В своей недавней книге о Вагнере «В поисках Вагнера»⁴⁹ Ален Бадью излагает не только эти претензии Лаку-Лабарта к Вагнеру, но и критиче-

⁴⁹ Alain Badiou, «De la dialectique négative dans sa connexion avec un certain bilan de Wagner». 1ère séance — École Nationale Supérieure, 8 janvier. 2005. 2ème séance — École Nationale Supérieure, 22 janvier (<http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm>).

скую антивагнеровскую позицию Теодора Адорно. Эстетические позиции Адорно, напрямую направленные против Вагнера в его книге (первая публикация в 1952), а косвенно в «Негативной диалектике», Бадью принимают как должные.

Согласно Адорно, музыка не должна стремиться достичь идентичности, но должна постоянно уходить от идентичного в сторону нередацируемого инакового, иного. Любой вид свершательной окончательности и торжествующей праздничности в музыке после Освенцима невозможен. Музыка должна быть инструментом синтетического слияния, но и сама в своей жанровой отдельности она должна в первую очередь искать режима различия. Она начинается с цезуры (этот пункт важен и у Лаку-Лабарта). Никакого другого начала и другого конца у художественного произведения после Освенцима быть не может. Страдания не могут быть искуплены. Страдание «другого» не может концептуализироваться. Искупительная интонация, необходимость которой декларирует Вагнер, не оставляет страдание в его инаковости, поглощая его в идентификации с сублимированным всеобщим. Кроме того, искупление, обещая спасение от страдания, совершает это ценой взывания к новому страданию, эстетизируя страдательность. С точки зрения Адорно, все, что пытается найти и определить единый смысл экзистенции, «общечно». После Освенцима экзистенция должна пониматься как напоминание о вине, об оставленности богом и невозможности явления абсолюта. Ожидание может быть только тщетным. Примером такой эстетической честности Адорно считает, например, драматургию Беккета.⁵⁰ Согласно Адорно, из музыки должна исчезнуть та утвердительность гегелевского типа, которая основана на отрицании отрицания. Негативность (иное, инаковость) должна пониматься как свершенность, открытость. Эта открытость различия не является противоположностью свершения, она выступает в качестве интонации обессиленного, пассивного голоса. Негативность пассивного не должна быть преодолена финальной гармонией, не должна быть интонационно декларирована посредством императивного повторения или подтверждения. Форма же должна являться перманентной трансформацией формы. Освенцим невозможно помыслить мыслью, не вводя в нее различие в качестве немислимого. Поэтому для Адорно различие — это

⁵⁰ См.: Teodor Adorno, *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*. London; NY: Verso, 1994.

то, чего еще нет в мысли. Оно не может фигурироваться мыслью, иначе различие не было бы различным.

Ален Бадью, напротив, пытается доказать, что если исходить из музыки Вагнера (а не из идеологии его проекта), то можно услышать в ней способность композитора не только к синтезу, но и к аналитичности, т. е. к различению. Согласно Бадью, Вагнер может быть не только «тотальным», но и дифференцированным. В качестве примера «аналитичного», демифологизированного Вагнера Бадью упоминает постановку тетралогии «Кольцо Нибелунгов» 1970 года, осуществленной Пьером Булезом в соавторстве с режиссером Патрисом Рено.

Интересно, что Бадью доказывает правоту Вагнера не от имени синтетизма и Gesamtkunstwerk, он ищет достижения Вагнера в том, в чем ему отказывают и Адорно, и Лаку-Лабарт. Например, Бадью показывает, что Вагнер использует в своих сочинениях не только фигурацию, но и *констелляцию* (антисинтетическую композицию), что у Вагнера в модуляционной открытости бесконечной мелодии трансформация формы не менее важна, чем мифологическое либретто. У Бадью получается, что музыкальная структура вагнеровских опер состоит из неразрешенностей, хотя и мотивируется репрезентативным нарративом; с точки зрения структуры, музыка Вагнера является бесконечным откладыванием и отсрочкой заключительности (*peroraison*), что отменяет как формальные претензии к Вагнеру Адорно, так и критику Лаку-Лабарта.

Бадью приводит ряд примеров, опровергающих поиск Вагнером идентичности, унифицированности, единого смысла, искупления. В результате философ приходит к выводу, что, хотя у Вагнера страдание приобретает чрезмерное значение, именно оно противоречит идентификации со смыслом и, более того, трансформирует идентичность. Таким образом, элемент чувственности, в преобладании которой упрекают Вагнера все последующие поколения композиторов, становится подтверждением тезиса неидентитарной установки в его музыке. В конце концов Бадью делает довольно неожиданное заявление о том, что музыка Вагнера представляет собой бесконечную попытку *детотализации*.

На наш взгляд, как критика (Адорно и Лаку-Лабарт), так и апология Вагнера (Жижек⁵¹ и Бадью) в принципе справедливы. В творчестве Ваг-

⁵¹ Slavoj Žižek, «Why is Wagner Worth Saving», *Journal of Philosophy and Scripture*, Vol. 2. Issue 1, Fall 2004 (<http://www.philosophyandscripture.org/SlavojZizek2.pdf>).

нера очевидна несовместимость интенции и продукта. Благородные цели вагнеровской теории об эстетической синтетичности выглядят совершенно отличными от его оперного творчества, особенно если брать оперы не только с точки зрения музыкального материала, но вкупе с «поэтическим творчеством» (либретто) Вагнера (вкупе с не лишенным реакционности национальным немецким проектом, выражающимся через героизацию прошлого).

С другой стороны, нельзя не признать, как это делает Бадью, что в музыке Вагнера содержатся эпизоды, выходящие за рамки стереотипа *Gesamtkunstwerk*. Например, модуляционные нововведения Вагнера — его хроматизм, расшатавший традиционную гармонию, блуждающий характер бесконечной мелодии — не только предвосхитили сочинения Малера и композиторов новой венской школы (произведения которых являются для Адорно образцом этики и эстетики), но и в значительной степени повлияли на них.

С точки зрения традиционной ладовой структуры европейской гармонии, которую Вагнер первый наиболее заметно «расстроил», напряженность его гармонии, основанной на хроматизме и уменьшенных интервалах,⁵² только подтверждает тезис Бадью о том, что Вагнер внес разрыв в европейскую музыкальную гармонию и, безусловно, ее *демонтировал*. Но если учесть функцию музыки в том смысле, в каком ее описывает в своих теоретических работах сам Вагнер (а он считал, что музыка должна вобрать в себя всю тоску по высокому, все упования на спасение, всю поэтическую устремленность в будущее и что все это возможно выразить в отдельном произведении), то в них речь идет не только об эстетическом синтезе, не просто о соединении всех устремлений и умений художника в некую идеальную художественную конструкцию, а об идеале «человеческого». В такой посылке просматривается стремление к цельности, к тотальности, хотя этого слова Вагнер в своих теоретических работах ни разу не употребляет.

⁵² Интервал — соотношение двух музыкальных звуков по их высоте, характеризуется качественной определенностью, зависящей от числа целых тонов и полутонов, разделяющих звуки. Интервал может быть чистый, малый, большой, уменьшенный, увеличенный, дважды уменьшенный, дважды увеличенный. Уменьшенные и увеличенные интервалы являются хроматическими. Образование хроматических интервалов связано с появлением в ладе альтерированных, диссонансных (то есть хроматически измененных) ступеней, обостряющих существующие в ладе тяготения.

Нам интересно рассмотреть возможность апологии Вагнера не только в духе Бадью, доказывая, что Вагнер действовал как композитор аналитический наперекор своему синтетическому проекту, но и понять, каковы *мотивации* Вагнера к синтезу, выявить эмансипаторные элементы в «синтетическом» проекте всеобщего. Для этого придется признать большую часть корпуса музыкально-драматических произведений Вагнера в целом «неудачными» — по сравнению с его «революционным» проектом искусства будущего.

Начнем с того, что проект Вагнера не был эстетическим, а напротив, рассматривал искусство как возможность и доказательство революционного преобразования *жизни*. Разделение искусства на жанры в этом проекте осуждалось как признак услужливости художников элитам — крупной буржуазии, для которой искусство является роскошью, а не нуждой и потребностью.

Например, «всеобщими» произведениями являются, согласно Вагнеру, поздние опусы Бетховена. Их «всеобщность» объясняется вовсе не совмещением расширенного оркестра и хора в Девятой симфонии, т. е. не совмещением жанров и музыкальных технологий, а художественным посланием человеку как родовому существу, попыткой определить смысл «человеческого» в произведении. Поскольку, — как считает Вагнер, — у Бетховена этот запрос на всеобщее уже состоялся в музыкальном произведении, то поиск как эстетических, так и этических положений в отдельном жанре больше не имеет смысла. Изменение структуры произведения с *жанрового* на *всеобщее*, синтезирующего разные средства выражения, объясняется у Вагнера не просто синтезом жанров, а желанием *собрать человека* из разрозненных пристрастий, направить его потребности не в «приватное» или «индивидуальное» русло, а в сторону *всеобщего* — то есть в то, где человек готов посвятить себя другому человеку. Искусство, согласно Вагнеру, служит «коммунистической» цели (слово, употреблявшееся Вагнером⁵³).

Всеобщее — это то, что для всех, при всех. То, что можно посвятить всем и выразить всеми средствами, чтобы все средства выражения, дан-

⁵³ «Все исключительное, единичное, эгоистичное только берет, но не дает, оно порождается, но не в силах само рождать. Для рождения необходимо я и ты, растворение эгоистического в коммунистическом» (Р. Вагнер, «Произведение искусства будущего», в кн.: Р. Вагнер, *Избранные работы*, с. 151).

ные человеку, служили цели посвящения людям, а не выхолащиванию мастерства и демонстрации искусства. Отдельный жанр плох, так как не способен выразить устремлений человека, тем более человека будущего — ведь человек синтетичен, многогранен и открыт сообществу таких же людей.

Таким образом, всеобщее (*Gesamtkunstwerk*) имеет не идеологический смысл тотальности, а предполагает создание неиндивидуалистического произведения, посвященного не себе, а другим, только и всего. Поскольку отдельные жанры (и даже музыка, использование которой в опере и драмы как всеобщего произведения Вагнер называет «абсолютной музыкой») «эгоистичны», все жанры должны породниться друг с другом, чтобы оказаться способными выразить всеобщее. Музыка, если она отделена от других способов художественного мышления, не способна выразить общее человеческое; например, она не может быть всеобщей без поэзии; всеобщее не может быть достигнуто исключительно средствами музыкального языка. Как уже было сказано, Вагнер считает, что первый прорыв к всеобщему произведению совершил Бетховен. Как только Бетховен в последней симфонии вырывается не просто к тематической мелодии, а к мелодии-смыслу, он начинает нуждаться в поэзии, и поэтому в Девятой симфонии появляется «Ода к радости» Шиллера.⁵⁴ Бетховену удалось преодолеть здесь примат лирического настроения, личной эмоции, свойственной как музыке, так и лирической поэзии, взятых отдельно.

Модуляционные блуждания Бетховена (то, что, например, Игорь Стравинский считает неспособностью Бетховена к мелодизму⁵⁵), согласно Вагнеру, напротив, являются предтечей бесконечной мелодии. «Бесконечная мелодия» — это мелодия, которая не довольствуется музыкой и которая для полноты посягает на поэтическое, почему она и наращивает свою интенсивность в «бесконечности». С другой стороны, «бесконечная мелодия» предстает той стороной поэзии, которая, в свою очередь, не может быть выражена словесно:

⁵⁴ «В 9-ой симфонии Бетховена появление этой мелодии на поверхности гармонического моря стало возможным благодаря стремлению музыканта стать лицом к лицу с поэтом. Эта мелодия была любовным приветом женщины мужчине. Всеобъемлющее «вечно женственное» проявилось здесь богаче любовью, чем эгоистическое мужское начало, потому что оно — сама любовь» (Там же, с. 438).

⁵⁵ И. Стравинский, «Мысли из музыкальной поэтики», в кн.: Игорь Стравинский, *Статьи и материалы*. М.: Советский композитор, 1965, с. 23–47.

Поистине, значение поэта лучше всего узнается по тому, о чем он умалчивает, чтобы даже молча сказать нам то, чего нельзя высказать словами; но не высказанное поэтом громко зазвучит у композитора, а безошибочно верная форма его громко звучащего молчания — это *бесконечная мелодия*.⁵⁶

Иначе говоря, бесконечная мелодия — это мелодия, расширенная до масштаба человеческого, человеческая мелодия.

Следующее утверждение Вагнера об античной скульптуре (с которым вряд ли согласятся искусствоведы и историки) демонстрирует мотивации радикального отказа Вагнера от автономности отдельных художественных типов выражения:

Искусство ваяния, находившееся на службе у богачей, украшавшее их дворцы, распространилось с тем большей легкостью, что очень скоро художественное творчество пало до уровня механического воспроизведения. Конечно, внутренний человек выражает себя адекватно через внешние проявления, но совершенным образом лишь в движении и через движение. Ваяние смогло стать высоким ремеслом, перестав быть искусством, которым оно было лишь до тех пор, пока оно жило открытиями и изобретениями, ибо повторение изобретения — лишь подражание. Наше современное ваяние возникло не из стремления изобразить действительно существующего человека, которого оно едва могло увидеть под модными одеждами, а из стремления подражать тому подражанию, предмет которого реально уже не существовал...

Современное искусство ваяния лишь до тех пор может отвечать какой-либо потребности, пока в реальной действительности нет прекрасного человека: его появление в жизни, его творчество по собственному образу и подобию явилось бы концом нашей современной скульптуры.⁵⁷

Из данного фрагмента явствует, что одержимость Вагнера синтезом связана не только с проектом усиления средств выражения, как настаивает Лаку-Лабарт, или с манипулированием возвышенным для воздействия на аудиторию (чем нередко оказываются постановки Вагнера), а с идеалистической утопией о «новом» человеке, о новых общностях людей. Объединение жанров, таким образом, — это модель объединения людей. Без драмы выразить смысл человеческого невозможно — драма является моделью встречи человека с человеком, поэтому разные жанры

⁵⁶ Р. Вагнер, *Избранные работы*, с. 532.

⁵⁷ Там же, с. 226–227.

в ней сливаются не как разные стили выражения, освоенные культурой и искусством, а как полнота и многообразие отношений и типов общностей между людьми.⁵⁸

Согласно Вагнеру, в драме происходит отказ от «тенденции», т. е. занятости автора своим намерением. Художник будущего для Вагнера — не музыкант, не живописец, не драматург и не актер, а поэт, ибо только поэт способен по роду своей деятельности и типу ментальности охватить всеобщее. Поэт имеется здесь в виду не как стихотворец, а как предтеча возможности «поэтического» в человеческой общности, а значит, предтеча содружества художников.⁵⁹

Вагнер уловил тот этап в истории европейского искусства, когда каждый из его жанров приблизился к самой высокой ступени своего развития и либо должен был перейти к модернистскому выработыванию автономных языков, либо — чтобы не допустить дегуманизованного формализованного выхолащивания искусства — слиться с другими видами творчества, в результате чего вопрос о стиле и методе в искусстве уступил бы место вопросам о человеке, тем вопросам, которые выясняются искусством, но не принадлежат искусству как языку.

Сцена и театр становятся здесь местом не для спектакля, а для выяснения участи и назначения людей. Рамки же конкретного действия (представленная взору сцена) выступают в роли наглядной утопии поиска людьми смысла их существования и общности. Утопичность здесь объясняется не тем, что цель родовой гуманистической эмансипации для Вагнера утопична сама по себе, а тем, что представление этой цели художественными средствами в реальном времени является перспективой будущего.

Мифологический сюжет, который в формате либретто является условным символическим нарративом, играет роль не мифологии, а поиска того явления, которое бы, согласно Вагнеру, вывело на свет «главный момент»,⁶⁰

⁵⁸ «В драме, представляя определенную личность, которой он не является, человек расширяет свое индивидуальное существо до общечеловеческого. Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший существом родовым. Местом, где совершится этот чудесный процесс, является театр, подмостки» (там же, с. 245).

⁵⁹ Там же, с. 247.

⁶⁰ Там же, с. 414–415.

в котором человек способен достичь предела выносимого — боли, любви, страдания, искушения — и преодолеть его. Этот главный момент настолько превышает меру повседневной экзистенции, что никак иначе, как «чудо», восприниматься не может. Но это «чудо» — не нечто сверхъестественное, оно дано человеку как его способность усилить свои возможности сопротивляться.

Если Адорно стремится достигнуть универсального, всеобщего через погружение в *инаковое*, фрагментарное, специфическое, то Вагнер ищет путь ко всеобщему в идеальном *поступке* человека — коль скоро этот поступок является испытанием при переходе от страха пожертвовать своей индивидуальностью (страха смерти) к любви и бесстрашию.

Но не выходит ли у Вагнера так, что вся идея общности, в конечном итоге, присваивается авторской волей и размещается в авторском творческом фантазме? Работает ли альтруизм посвящения себя всеобщему, если всё человеческое он подвергает *субстантивации* и *эссенциализации*? Ведь «бесконечная мелодия» как парадигма всеобщего разыгрывается исполнителями-статистами, не имеющими никакого отношения ни к искуплению, ни ко «всеобщему», ибо это право оставляет за собой сам художник (Вагнер).

Мысль о всеобщем совпала бы с теориями Вагнера о драме, если бы исполнительская методология вагнеровского театра предполагала не столь традиционный расклад между сочинителем и труппой; если бы мифологический сюжет был как-то связан с реальной общностью людей (актеров), игра которых мотивирована их потребностью в общности, — общности, реально подтверждаемой данным оперным действием, в котором важны сами *исполнители*, а не персонифицированные характеры и их эффектное представление.

Однако самую большую трудность для Вагнера составляет отказ от того идеального величия всеобщего, которое представлено в его драме, отказ от искушения закрепить это всеобщее за каким-нибудь исключительным символом — будь то сакральная вещь (Грааль, кольцо нибелунгов) или герой-искупитель (Зигфрид, Парсифаль).

Отказаться от этих символизаций Вагнеру невозможно по следующей причине. Он не мыслит «всеобщее» без уже состоявшейся *своей* музыки, которая это «всеобщее» олицетворяет. Его музыка для него не только не тщетна по сравнению с тоской по человеческому единению, но исключительна, ценна, первична. Наибольшую серьезность он сохраняет именно

по отношению к ней. *Собственное* произведение становится на пути между ним и «человечеством», между ним и искусством, которое он хочет посвятить «народу», но, в конце концов, замыкает на незыблемости не только своей эстетики, но уже созданных Gesamtkunstwerk-текстов. Это и лишает большую часть творчества Вагнера беззаботности по отношению к собственному наследию, без которого, как это ни парадоксально, невозможна забота о родовой эмансипации человечества, которую столь рьяно берет на себя композитор в своей эссеистике.

Этой беззаботностью к собственному высказыванию, способностью не ценить его и не ставить превыше всего обладает Сократ. Обладает ею и Моцарт.

В пьесе «Моцарт и Сальери» Пушкин ставит перед читателем и своими героями дилемму. Какую выбрать парадигму — ту, где искусство *есть* свободный, естественный дар человека, или ту, что устанавливает канонизированное сакральное измерение искусства внутри профессионального сообщества искусственных. В трагедии Пушкина Моцарт олицетворяет первую позицию — дар, который все экзистенциальное автоматически преобразует в «художественное» без каких-либо институций, канонов и устоев. Сальери, напротив, — это художник, гораздо более, чем Моцарт, благоговеющий перед искусством, более рафинированный, желающий рассматривать искусство как знание сообщества избранных. Самая большая, с точки зрения Сальери, опасность вовсе не в «божественном» даре Моцарта, с которым сложно соперничать. И не в том, что, обладая этим даром, «Моцарт» заполняет все пространство жизни и экзистенции творчеством, произнося, например, такие слова:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предалось бы вольному искусству.

А. Пушкин. «Моцарт и Сальери»

Опасность для Сальери — не в этих словах, приближающих Моцарта к Олимпу искусства, а в том, что Моцарт, в отличие от Сальери, способен

обесценивать ту многозначительность, почти сакральность, которой достигает его искусство, смеяться при ней и над ней. Смеяться не демонически и не саркастически, а почти по-детски. «Моцарт» не служит «высокому», он понимает, что дар композиции, сочинение музыки — это всего лишь средство выражения. Искусством же для него является тот момент, когда происходит становление художника (профессионала) «ребенком», не понимающим ценности своего дара и не придающим ценности собственным текстам — поэтому Сальери и сокрушается о том, что искусство отдано в руки безумца, глупца. Это отношение к искусству для «Сальери» и опасно.

Искусство — не в даре Моцарта, не в искусственном валоризованном «высоком» профессионализме Сальери и не в квазикантианской «возвышенной» эстетической парадигме. Эмансипаторная потенция искусства срабатывает в тот момент, когда способность к юмористической резиньяции слышна в самом произведении.

В фильме Милоша Формана «Амадеус» Моцарт во время предсмертной агонии поет фрагменты из «Волшебной флейты», как бы разыгрывая свою оперу, идущую в это время в театре. Однако дело не в самом моменте смерти Моцарта, а в том, насколько юмористична эта музыка по сравнению с умиранием, насколько она не соответствует трагичности смертного часа. Эта музыка звучит почти как его осмеяние. В таком случае, перед тем как Моцарт физически умирает, он еще раз успевает исполнить «другого», впрочем, как и Сократ.

7 СЕМИОТИЧЕСКАЯ АЛЕАТОРИКА (СЕРИЯ) И/ИЛИ СОБЫТИЕ

СЕРИЙНЫЙ СЕМИОЗИС

...Стать достойным того, что происходит с нами — а значит, желать и освобождать событие, стать результатом собственных событий и, следовательно, переродиться, обрести вторую жизнь — это и есть стать результатом собственных событий...

...актер дублирует космическое или физическое осуществление события своими средствами, то есть сингулярностями поверхности — и поэтому более отчетливо, резко и чисто. Итак, актер задает границы оригинала, выводит из него абстрактную линию и оставляет от события только его контур и величие.

Ж. Делез¹

В своей статье «Зуб, ладонь», посвященной новым возможностям театра, Жан-Франсуа Лиотар² предлагает не разграничивать брехтовское остранение (*Verfremdung*) (критический прием, позволяющий посмотреть со стороны на социальные и идеологические уродства общества) и марксовское отчуждение (*Entfremdung*) — политэкономический эффект производства, отчуждающий от человека труд и его продукт. У Маркса безразличие человека к произведенному им продукту означает пре-

¹ Жиль Делез, *Логика смысла*. М.: Академия, 1995, с. 199.

² Jean-François Lyotard, «The Tooth, the Palm», in: *Mimesis, Masochism & Mime*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2000.

обладание меновой стоимости над потребительской. Отчуждение, таким образом, — отрицательное качество, не позволяющее видеть реальность. У Грехта *Verfremdung*, напротив, есть остранение от отчуждения, позволяющее на расстоянии разглядеть тот порог, где реальность искажается капиталистическим производством.

Согласно Лиотару, следует прекратить (в современном искусстве и, в частности, в новой эстетике театра) рассматривать марксовское отчуждение как невосполнимый изъян реальности — изъян смысла, означивания, возможности непосредственного обладания. Капиталистическое отчуждение при всех его изъянах позволяет установить измерение внеиерархической циркуляции, не опосредованной репрезентацией. Если полностью избежать репрезентативных иерархий, если полностью освободиться от зависимости от любых идеологий, т. е. оторвать свободную циркуляцию от экономических интересов и социальных смыслов, отчуждение не только не будет помехой, но может оказаться новым приемом художественного творчества. Согласно Лиотару, следует отдать эту постмодерную циркуляцию, в которой нарушается последовательность иллюзии и правдоподобия, причины и следствия, означающего и означаемого, в которой все сосуществует с относительной автономностью, создавая временные конstellляции и мимолетные поля, множества и узлы в условиях «циркуляции энергий». Иначе говоря, эффекты капиталистического *Entfremdung's* можно рассматривать как эстетический феномен, что, собственно, и произошло в эстетике и оптике постмодерна.

Как известно, семиозис репрезентации, представленный в традиционном театре, четко иерархичен. Показать возможности полного снятия этих иерархий в новом театре (а значит, в новом искусстве) и составляет цель эстетической аналитики Лиотара. Лиотар предлагает взглянуть на отчуждение знаков как на бессвязную имманентность и смириться с ней как с эстетической реальностью.

Анатомия традиционного репрезентированного образа строится, согласно Лиотару, по принципу либидинальной экономии (здесь Лиотар цитирует пример из «Малой анатомии образа» Ханса Бельмера): при зубной боли (аффекте) человек сжимает кулак (знак аффекта). Сжатый кулак (В) репрезентирует зубную боль (А), он — ее знак. В движении либидо эта последовательность (аффект и его рефлекторный знак) *необратима*. Но если бы либидинальную экономику удалось сделать *обра-*

тимой, это предполагало бы отмену зависимости знака от производящего его рефлекса или аффекта, что позволило бы отменить иерархию театральной репрезентации и вообще свойственную мимесису иерархию, в которой знак как вторичный признак определяет реальность как нечто первичное. Снятие иерархической связи между реальностью и знаком создало бы условия для возникновения «энергетического» театра — такого театра, в котором события производятся бессвязно, алеаторно.³ Вместо согласованности языков выражения (мимики, слов, музыки, жестов, пространства, времени) возникала бы возможность сведения языков и аффектов на одной поверхности на основании абсолютной согласованности, что позволило бы различать элементы выражения не на основании иерархии, а в качестве составных микрочастиц. Лиотар упоминает совместные опыты Мерса Каннингема и Джона Кейджа, в которых партии для исполнителей произвольно записывались и произвольно раздавались и исполнялись. Классический опыт такого отчуждения знаков от авторского замысла и вообще от предполагаемого или предумышленного смысла дан в серийных и алеаторных сочинениях Пьера Булеза.

Если в авторском самоустранении Кейджа наличествовал все-таки квазирелигиозный дзенский элемент, то у Булеза авторское самоустранение осуществляется технологически — через сериальную технику и алеаторную композицию, парадигму эстетического идеала Лиотара. Коротко остановимся на ней.

У Булеза отчужденные элементы, благодаря своей оторванности как от создателя, так и от содержания и заготовленного смысла, объявляются совершенно «свободными» и произвольными. Высвобождение композиционного материала из структурных решеток позволяет осуществить серийную альтер-организацию.

Серия обладает специфическим семиотическим статусом и представляет собой не-структурную организацию. Однако суть ее не только в том, что она нуждается в пространственно-временном рассредоточении, но и в том, что ее реализация футуристична: она нуждается в постоянной креативной проекции, в про-изведении, опережающем авторское замысливание.

Согласно Булезу, серия — это порождающая машина, способная взять на себя порождение (*engendrement*). Это одно из самых радикальных

³ J.-F. Lyotard, «The Tooth, the Palm», p. 287.

отличий серии от структуры, которая, в общем-то, работает как организованный подготовленный пустота, ожидающая для заполнения чьей-то воли. Серия — это далеко не результат усилия воли и не след движения по субъективным точкам чувственности.

Как известно, «новые венцы» (Шенберг, Берг, Веберн) рассматривали серию исключительно как поле высот, как поле темперированного хроматизма, освободившегося от лада.⁴ Все другие сонорные составляющие, кроме высоты, — как то тембр, длительность и атака — не фигурировали в серийных композициях «новых венцев» (исключение — поздний Веберн). Булез различает использование серии Шенбергом и Бергом, которая работает по принципу хроматической эскалации, — т. е. лишь на звуко-высотном основании, на тоне — и серийную технику Антона Веберна, у которого серия приобретает функцию пермутации, свободной от высотных и интервальных соотношений и не зависящей от каких бы то ни было горизонтальных или вертикальных функций композиции. У самого Булеза серийность распространяется на все составляющие композиции — ритм, длительность, высоту, динамику, тембр.

Безусловно, ухо, воспитанное на тональной музыке, уже додекафоническое сочинение воспринимает как построенное на совершенной произвольности. Алеаторика Булеза довела эту произвольность до радикального предела. У Булеза произвольность заключалась в отказе от креативной идеи, от авторского замысла, от желания, которое ранее вносило в сочинение иллюзию «эротического» стремления. Сочинение приходит к такому самостановлению, в котором не задействованы субъективные импульсы сочинителя. Булез переосмысливает логику порождения серий. «Следующая» серия-обращение порождается у него не через перемонтировку пронумерованных 12 звуков (как у «новых венцев»), а через возможность разместить новые серии между каждыми двумя звуками оригинальной серии. Это означает, что шенберговский

⁴ Додекафонная серия — вид композиционной техники XX в., при котором вся ткань произведения выводится из двенадцатизвучной *серии*. Избирая для произведения серию, композитор устанавливает определенную систему высотных связей, которая в тональной музыке определялась бы ладовой структурой мажора или минора. Додекафония возникла на почве свободной вневладовой *атональности*. Уже в технике додекафонии ставится задача посредством серии и ее обращений достигнуть конструктивного единства и логической связности при отсутствии тональных и ладовых отношений.

запрет на неповторение тона в серии отменен. Теперь тон в серии может повторяться, серия перестает быть строгим канонем и становится машиной бесконечной мультипликации.⁵

Таким образом, различие работает не в тех точках, где ожидает его ухо в додекафонии — не в двенадцатитоновом высотном соответствии тонов. Разметка и различие осуществляются через дробление и разномножение. Булез имеет дело не с тоном, а с точкой. Проблемой связи серийного материала становится не композиция, а деривация. В сериализме методом, который снимает автора и субъективную чувственность, является *alea*, — понятие, которое переводится как «случай», «случайность», но скорее подразумевает *неожиданность* возникновения знака, а также произвольность соотношений между сериями (которые все-таки программируются композитором заранее).

Отказываясь от *собственности* в отношении звуковой территории, Булез создает метатерриторию — метаповерхность, которая в идеале способна становиться поверхностью всего. Здесь не может быть ситуации внутреннего письма, уникальной авторской методологии, такое письмо не различает между внутренним и внешним, между близким и дальним, привязанностью и отверганием, не ставит вопроса о разрыве между имманентным и трансцендентным, ибо в сериализме Булеза все имманентно.

Размеченные и свободные в своем движении точки и пишут сочинение. Точка — это не звук, не цвет, не форма, не образ, а *абстрактная*, бестелесная частица, которую Булез называл формантом. Если из композиции максимально выключается воля (композитор отказывается от сочинительской воли, делегируя производящую функцию динамике самого материала), значит, продукт такого сочинения уже невозможно идеологизировать. Движение «точек» вездесуще и происходит на предельной скорости, поскольку не задействует тел и их страстей.

⁵ Признак серийной техники (в 50–60-х гг. у Булеза, Штокхаузена, позднего Веберна) — сериализация более чем одного параметра, например, высоты и ритма, высоты и динамики. Сериализм связан с тотальной сериализацией всех параметров сочинения. В результате этого главный запрет додекафонной серии — неповторение звука — в серии отменяется. Один из самых общих принципов серийной техники — непрерывное повторение серии. Вся ткань произведения составляется из сплетения серийных рядов, подбираемых из общего числа по признаку того или иного их взаимодействия.

Итак, композитор размечает или, можно сказать, программирует режим работы некоторого количества точек и проходящих по ним серий, но как они будут сталкиваться друг с другом, какие количества и смеси образовывать, проконтролировать уже не может. В такой методологии кроется, вероятно, и главный упрек в адрес Булеза, согласно которому это композиторское письмо можно сравнить с инженерией. Если композитор и берет на себя какие-то полномочия, то это полномочия организации запуска серий.

Представители музыкального авангарда 50–60-х годов, как и последователи постструктуралистских теорий, вероятно, усматривали в этом алеаторном языке произвольной игры знаков доказательство того, что *деидеологизированное пространство*, пусть даже в режиме абстрактно-формальной формы произведения, *возможно*. Если отчуждение невозможно преодолеть социально — ни в политической, ни в экзистенциальной структуре, — в искусстве из этого отчужденного формального языка удастся выстроить автономную «вселенную», существующую по своим, не зависящим от мира и его событийности законам. Отныне событие можно сделать событием *абстрагированного и формализованного* движения.

Аналогично делезовским заключениям (в «Логике смысла») об отмене бинарности внешнего-внутреннего, Лиотар говорит об отмене иерархизированного соотношения сцены и кулис и «inside-outside»,⁶ имея в виду пост-брехтовский театр, смирившийся с отчуждением (*Entfremdung*) и превративший его в произвольность обратимостей. С одной стороны, бесконечная обратимость «произведенного» свидетельствует о монетизации, релятивизации, репрезентации (ее полной обменности). Но с другой стороны, если, согласно Лиотару, замкнуться на самой *свободе обмена всего со всем*, можно получить привилегию дублировать эту свободу обмена на территории искусства или в условиях «нового» театра.

Лиотар, тем не менее, признается, что проблема такой освобожденной автономности — в том, что она остается внутри самой себя, т. е. вне мира.

⁶ J.-F. Lyotard, «The Tooth, the Palm», p. 287.

Эта внемирность (чистая, имманентная и произвольная динамика), собственно, уже проступила у Малларме — в его метафоре броска костей, который так дорог Булезу.

Чистая произвольность семиозиса остается внутри себя, оставляя «мир» снаружи. Лиотар ратует именно за такую произвольность. Он считает, что вместо того, чтобы, как он настаивает, сохранить произвольность причины и следствия, смешать означающее и означаемое (зубную боль и стиснутый кулак), вместо того, чтобы сохранять герметическую автономность формообразования, подобно Булезу, режим искусства зачастую вынужден поддаваться репрезентации того, что находится за пределами имманентности артистических знаков. Логика репрезентации не может остановить отношения с миром. Показывая «стиснутый кулак», она не может прекратить указывать, что этот рефлекс вызван означаемым причиной («зубной болью»). Таким образом, вместо того, чтобы перемешать причины и следствия («стиснутый кулак» и «зубную боль») в рамках имманентности сцены, репрезентация оставляет «зубную боль» (означаемое) в мире, а на сцене указывает на нее, репрезентирует ее «стиснутым кулаком» (означающим), претендуя таким образом выразить содержание; а это, с точки зрения Лиотара, ложная посылка.

Если классический театр пытается продемонстрировать нарратив о жизни, где «больной зуб» последовательно связывается со «стиснутым кулаком», брехтовское остранение намеренно остраняет те изображаемые действия, которым не следует «подражать», имея в виду возможность другой, более справедливой реальности (показывая связь «больного зуба» со «стиснутым кулаком» как фальшивую, негативную реальность). Театр, о котором говорит Лиотар, пытается отменить семиотическую иерархию: причина и следствие бессвязно сосуществуют и циркулируют, не отсылая друг к другу. «Зуб и Ладонь больше ничего не означают, они — энергии, интенсивности, аффекты», — пишет Лиотар.

В классическом театре боль терапевтически означивается; в брехтовском — показываются потенциальности хирургического вмешательства в больной орган; Лиотар предлагает удвоить и усилить территорию *Verfremdung* с тем, чтобы этот произвольный, капиталистически детерминированный обмен вещей и знаков претерпел формализацию. Когда у эстетической циркуляции появится наблюдатель, взгляд наблюдателя сможет перекодировать капиталистическую произвольность и релятивизацию вещей и знаков в свободу художника и художественной террито-

рии. Цель такой релятивизации в том, чтобы произвольность потоков капитала не оказывалась более современной и более контингентной (случайной, произвольной), чем искусство и его ресурсы самопредъявления и формообразования (контингентную циркуляцию Лиотар, судя по всему, считает самым современным видом формообразования).

Тем не менее, отмечает Лиотар, дзенский пафос постмодерна, который соблюдали такие персоны, как Кейдж, Булез, Штокхаузен, Уорхол, не всегда выдерживается. Нейтрализация боли (рефлекс большого зуба как предшествующего означиванию содержания) и ее вторжение в мультисерийную вселенную произвольности — слишком сложная задача, поскольку нейтрализовывать, отменять чужую боль аморально, а нейтрализовать свою боль без сентиментализации и психологизации мало кому удастся. Либо боль становится разыгрываемым перформансом, как у венских акционистов (выстраивающих целый ритуальный язык репрезентации боли), либо в условиях произвольности всех знаков она аннулируется, анестезируется и вообще выводится из мышления и из игры. Иначе говоря, *боль не удастся сделать произвольным, свободным, блуждающим знаком.*

Но может ли быть так, что театр, искусство имеют место не тогда, когда боль репрезентируется знаком-рефлексом (больной орган — стиснутым кулаком), и не тогда, когда боль и ее нарративный знак смешиваются (как предлагает Лиотар), а тогда, когда за ней — за болью, условно говоря, — следует не стиснутый кулак (рефлекс), а некая абсолютная парадоксальность, совершенно *не похожая на боль, но и не оторванная от нее генетически*, связанная с ней как невозможное, но все-таки состоявшееся действие.

Возможно, автономизация произвольности (у Булеза) и обратимости игнорирует один простой факт, а именно то, что запрос на свободу аннулируется, если он лишен драматизации и коллизии, если процесс превращается в произвольную молекулярную циркуляцию, лишаясь *генезиса*, если различия между знаками, вещами и телами начинают работать только логически и антропометрически.

И здесь мы приближаемся к той проблематике, которая столь неоднозначно прописана Делезом в «Логике смысла» и «Различии и повторении».

Ведь призывы к антиструктурной организации, смещению причинно-следственных последовательностей, к введению взаимобратимости в семиотику нередко возводятся к делезовским утверждениям, прямо или

косвенно сделанным в вышеупомянутых работах Лиотара и Булеза: например, отбывать наказание до преступления, плакать до того, как уколешься.⁷ В «Логике смысла» часто встречается упоминание о том, что квазипричинные отношения⁸ обратимы, они не зависят от детерминации причинно-следственных отношений. (Например, рана не обязательно предшествует шраму и пр.) Такие делезовские понятия как «стерильность», «размножение», «чистое событие», «поверхностные эффекты», «дизъюнктивный синтез», «бестелесность», «бесстрастное сверх-бытие» очень быстро приобретают ореол метафор и побуждают к их упрощенной интерпретации — что порой ведет к использованию этих концептов и качестве руководства к стилю жизни или в качестве формальной модели художественного произведения.

Вопрос, однако, в том, совпадают ли вышеописанные характеристики, данные художественному произведению Лиотаром или Булезом, с вышеперечисленными делезовскими концептами, поскольку существует немалый соблазн свести делезовскую теорию сериации (на которую, безусловно, повлияла эстетическая методология Булеза) к описанию вышеперечисленных «постмодернистских» типов композиции.

Однородность причины и «эффекта», которую Делез отмечает уже у эпикурейцев,⁹ обратимость (а не последовательность) квазипричин (рана и шрам), отделенность заключения от предпосылок, вынесенность смысла в область «чистого» события, когда он существует вне или на границе с предложением, стерильное раздвоение и т. д. — во всех этих понятиях, несомненно, просматривается формальная связь с постмодерным авангардом. Можно было бы принять подобные постмодернистские интер-

⁷ Ж. Делез, *Логика смысла*, с. 16.

⁸ Квазипричиной Делез называет причину, которая не является прямой, глубинной, субстанциональной (первой каузальностью), а выходит на поверхность и строит свою причинность динамически, событийно, на пересечении с другими элементами (вторая каузальность). Вот пример квазипричины, приведенный Делезом: «События на поверхности жидкости отсылают, с одной стороны, к межмолекулярным изменениям, от которых они зависят как от своей реальной причины, а с другой — к вариациям поверхностного натяжения, от которого они зависят как от своей квазипричины — идеальной или «фиктивной». Другими словами, квазипричина — это бестелесный эффект, смысл, вышедший на поверхность из глубины страданий и смесей. Там же, с. 121.

⁹ Там же, с. 21.

претации Делеза как правомерные, если бы Делез работал с описанием некоего, пусть нового, но канона формы. Но, в отличие от Булеза, видящего реорганизацию смысла в изменении условий функционирования формы, Делез не занят семиозисом ради семиозиса, поверхностью ради поверхности. У Делеза все, что выходит на поверхность, — смысл, событие, сингулярность, хоть и не имеет предварительной констелляции, но все-таки становится всем выше описанным в результате *генетических* процессов, и «парадоксальный элемент, пробегающий по сериям», может возникнуть благодаря парадоксальному же выходу из толщи тел и глубины мира: выходу из события — к Событию на поверхность тел.

Поэтому и язык как такой поверхностный эффект телесных смесей — вовсе не семиотическая форма, а *семиотический эффект выхода события на поверхность*. Поверхность и то, что на ней происходит, не состоит просто из контингентных блуждающих точек, как в композиции Булеза, но является результатом усилия, генетически предшествующего «поверхностным» эффектам. Подобное парадоксальное усилие совершает Алиса, поднимаясь с глубины на поверхность. Делез не говорит, как Деррида, что означаемого нет или что нет означающего, он просто считает, что означающее и означаемое *становятся сериями*, но не в качестве некой тотальной автономности, а в результате «идеального события».

Да, Делез говорит об *автономности* эффектов на поверхности. Но здесь, в отличие от релятивного обмена знаков, предлагаемого Лиотаром, имеется в виду другое, *не герметичное* понимание поверхности: оно оказывается не альтернативой глубине и содержанию, но, скорее, Событием по отношению к тому событию, которое все еще происходит «в глубине и толще тел» и в которое индивид погружен и чувственно им «пожирается». Тогда «язык», «математика», парадокс, бестелесный знак и «улыбка без кота» предстают Событием выпадания из этой глубины на поверхность. В этом смысле и следует понимать заявление Делеза, согласно которому Событие не есть актуальная реальность. Связь глубины и поверхности, события и События, виртуального (потенциального) и актуального является не структурной бинарностью, но *генезисом* «идеального» (События).

Генетический, эмансипаторный момент между глубиной и поверхностью отменяет обвинения Делеза в семиотическом релятивизме. А бестелесность — это не потеря тела, а порог, на котором благодаря артистическому пресуществлению преодолевается его (тела) плотская уязвимость.

Один из первостепенных вопросов для Делеза следующий: «Как сделать, чтобы один процесс не продолжался естественным образом в другом, чтобы бесшумный след бестелесной трещины на поверхности не углублялся в толщину шумящего тела, чтобы поверхностная рана не стала глубинной?»

Можно ли сохранить бестелесную трещину, препятствуя ее осуществлению и воплощению в глубине тела? Или еще точнее: можно ли спастись в *контр-осуществлении* события — в простом и плоском представлении актера и танцора, — лишь бы предотвратить само осуществление, характерное для жертвы и страдания?»¹⁰

Произвольность серийного семиозиса, дизъюнктивность синтеза, да и сам смысл как трансцендентальный горизонт, могут казаться имманентной произвольностью, но, в сущности, они образуют эти автономности как результат События. Событие же (с большой буквы) в отличие от события (с маленькой буквы) — это не то, что *реально* происходит или пересказывается: это не кошмар и не удар, а *эффект* кошмара и *эффект* удара. Однако Делез не лишает этот вышедший на поверхность *эффект* той *воли* (как это делает Лиотар), которая и должна превысить этот удар парадоксальным «нечто», что выпишется, подобно произведению, на поверхности удара. Таким образом, художником или актером делает индивида (человека) непроваливаемость в бездну и в смеси воздействий. С другой стороны, актером и художником нельзя быть, если нет сил стать артистическим «эффектом событий», вышедших из глубины.¹¹

Почему на такой поверхности смысл дизъюнктивен? Потому что хроническая процессуальность настоящего в ней не действует. А ведь часто событие (как и становление) понимается как чистый процесс, хотя его темпоральность находится в режиме, который не сводится просто к временному синтезу, но действие и его временения точечны, т. е. дизъюнктивны. Физическая причинность (каузальность), имеющая место в настоящем, хронична, но квазипричина действует как двойник этой физической каузальности. Как пишет Делез,

квазипричина воплощает событие в наикратчайшем, предельно мгновенном настоящем, — в том чистом мгновении-точке, в котором происходит деление

¹⁰ Ж. Делез, *Логика смысла*, с. 207–208.

¹¹ Там же, с. 199.

на прошлое и будущее и которое уже не та точка настоящего, где совмещаются мировое прошлое и будущее. Актер пребывает в этом мгновении, тогда как его персонаж надеется или боится будущего, вспоминает или сожалеет о прошлом. ... Вот так мудрец-стоик не только постигает и желает событий, но и *представляет их, производя тем самым их отбор*. Так этика мима становится необходимым продолжением логики смысла. Отправляясь от чистого события, с помощью беспримесного мгновения мим направляет и дублирует осуществление событий, отмеряет смеси — и не дает им выходить из надлежащих границ.¹²

Как это понимать: «Этика мима становится необходимым продолжением логики смысла»? Или, Событие-мгновение «делится на прошлое и будущее, но вне мирового настоящего»?

Суть в том, что становление, как и Событие, следует понимать не хронологично, а как нечто мгновенное, но это мгновение не есть пункт хронического времени, оно «сверх-бытийно», поэтому становление в условиях События-поверхности имеет форму мгновенно-бросковую, а не поточно-текущую.

Тогда и загадочное понятие дизъюнктивного синтеза, которое часто ассоциируется с безалаберным постмодерным смешением «всего со всем», с некими бессвязными потоками, обретает свою логику. Дизъюнктивность синтеза объясняется тем, что то, что выпадает (или проскакивает) из события-происшествия на поверхность События, не *длится* в хронике экзистенции, а *делится* в интенсивности событийного. Дизъюнктивность предполагает, что артистический эффект — эффект поверхности — не состоит из продолжающих друг друга отрывков, как не состоит он из произвольной алеаторики и из структурной комбинаторики.

Делез не однажды упоминает метафору броски костей. Но и ее можно понимать по-разному, т. е. по-делезовски, а не по-булезовски. Можно выделять в броске костей, как это делает Булез, произвольность и автоматизм выпадения, своеволие выпадающих костей. А можно сам факт выбрасывания из хронического времени в *парадоксальное* время События, в котором все составляющие игры образуются как становление и перегонка смешанного, угнетенного в артистическое. Они — эти составляющие (кости, которые бросаются) — потому и не слиты процессуально, потому и дизъюнктивны, что на уровне игры (театра, События)

¹² Там же, с. 196.

их может охватить только спасительная поверхность эффекта, отскакивающего от мучительной глубины происшествия. Сами «кости»-составляющие — не только форманты некоего произведения, это и делящееся парадоксальное время: вещи, слова, голос, движения, но только не оторванные, как в серийной алеаторике Булеза, от собственного «подвига» и усилия выпасть в Событие, а в этом подвиге только и возможные.

Философия Делеза как будто написана в той артистической топологии мима, основа которой предполагает не письмо и когнитивное понимание, а то, что может быть исполнено (причем не только автором, но и предполагаемым читателем). Философия направлена на тот потенциальный жест (в тексте, произведении, игре, экзистенции, политике), который еще не совершен. Эта «новая» философия описывает топологию свершения, в котором будет участвовать тело, как нечто одновременно эмпирическое и трансцендентальное. Здесь важно помнить, что у Делеза все трансцендентальное и идеальное (смысл, Событие) обретает трехмерность, так как не полагается вне исполнения.

Именно этот пункт отмечает Мишель Фуко в своей статье о Делезе «Театрум философикум»¹³. Фуко пишет о том, что Делез не просто критикует классический трансцендентализм и идеализм, а делает движение в сторону топологизации мысли. Но делается это не только для того, чтобы создать новый горизонт философии, а чтобы увидеть, что бытие и сверх-бытие, событие и Событие, актуальное и виртуальное всегда только и могли находиться в небинарной связке через топологию События, через «театр».

Как определяет это сам Делез, для него действие «актера», условная зона «театра» необходима, чтобы, с одной стороны, «не слиться с эмпирически неизбежным, актуальным осуществлением и повторить (преодолеть, превзойти) это эмпирическое осуществление контр-осуществлением». С другой стороны, само сверх-бытие, сама виртуальность трансцендентально-абстрактного сохраняет реальность эмпирического, ибо игра одновременно и идеальна, и эмпирически воплощена. Такой парадокс возможен как артистическое пресуществование, как «театр».

Этот момент отмечает и Фуко, когда говорит о том, что Делез открывает мысль, которая «формируется в топологическом событии», роль

¹³ Michel Foucault, «Theatrum Philosophicum», in: *Mimesis, Masochism & Mime*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2000.

которой «состоит в театрально-сценическом производстве фантазма, в повторении универсального события в его наивысшей точке сингулярности». Такая мысль «должна рассматривать тот процесс, который ее формирует, и сама формироваться, исходя из такого рассмотрения».¹⁴

Здесь имеется в виду некий специальный режим — общий для искусства и философии, но часто так и не схватываемый ни искусством, ни философией.

Философия и искусство для Делеза не предполагают ни миметического отражения реальности, ни нигилистического ее схлопывания, ни выделения герметичного пространства, где знаки роились бы вне закона жизненного цикла. У Делеза философия и искусство сконцентрированы на событии, а это значит, что вне связки происшествие (событие)-Событие он их не мыслит.

Как философ, так и художник (поэт, актер) у Делеза получают возможность выступать почти в одном лице благодаря тому, что оба способны на эмансипацию происшествия и *исполнение* его в режиме События. Без события (происшествия) не может быть События, они генетически связаны. Кроме того, парадокс в том, что бестелесность Делеза трехмерна в отличие как от модернистских двухмерных поверхностей, так и от постмодернистских галлюцинаций о четвертом трансреальном, психоделическом измерении. Вспомним, что Алиса, попадая в страну чудес, в пространство чистой виртуальности, претерпевает все дизъюнкции и конъюнкции этой «анти-реальности» в трехмерности.

Бестелесность умозрительных конструкций не просто блуждает по абстрактным категориям, а знает, через какую тяжесть и какое мучительное осуществление ей удалось перепрыгнуть.

Мы имеем дело с волевой интуицией и превращением, — пишет Делез, — в этой перемене нет, по сути, ничего, кроме изменения воли: это что-то вроде прыжка на месте, совершаемого всем телом, меняющим свою органическую волю на духовную. Тело желает теперь не того, что именно происходит, а чего-то такого в происходящем, что совмещалось бы с ним по законам скрытого, юмористического соответствия: События. Именно в этом смысле *amor fati* сопровождает борьбу свободного человека.¹⁵

¹⁴ Ibid, p. 453.

¹⁵ Ж. Делез, *Логика смысла*, с. 199.

Та свободная обратимость, создающая универсальную ликвидность, всего со всем, которую описывает Лиотар, — это вовсе не делезовский случай дизъюнкции «плавающих означающих». Для Делеза дизъюнкции оказывается эффектом, являющимся Событием выпрыгивания из некоей муки. Это Событие — есть также театр, внешняя топологическая реализация которого разрешается в форме дизъюнктивного синтеза.

«Выделить неподдающуюся осуществлению часть чистого события из симптомов (или, как говорит Бланшо, возвысить видимое до невидимого), возвысить каждодневные действия и страдания (такие, как еда, испражнение, любовь, речь или смерть) до их нозматического атрибута и соответствующего им чистого События, перейти от физической поверхности, на которой разыгрываются симптомы и предрешены осуществления, к метафизической поверхности, где держится и разыгрывается чистое событие, продвинуться от причины симптомов до квазипричины самого произведения (oeuvre)», — пишет Делез в завершение «Логика смысла».¹⁶

ПОЛИТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОСТРАНСТВА У ВАЛЬЦ И АЛИМПИЕВА

В спектакле «Insideout»,¹⁷ режиссером и хореографом которого является Саша Вальц, аудитория (как, впрочем, и исполнители) попадает в исключительные условия. Пространство спектакля не поделено на игровое и зрительское, но оказывается лабиринтом, состоящим из разбросанных комнат, каморок, витрин. Подходы к ним выстроены посредством мостиков, лестниц, коридоров. Общей перспективы, с которой можно было бы обозреть не только все, что происходит в каждой из комнат, но и само это гетерогенное пространство, нет ни для одного из зрителей. Более того, сами эти минипространства в течение спектакля подвергаются переоборудованию, сборке и разборке. Музыканты (их десять) распределены по всему пространству так, чтобы иметь возможность в зависимости от сонорных и тембральных потребностей перемещаться и соотноситься с другими группами исполнителей музыки (композитор Ребекка Саундерс).

¹⁶ Ж. Делез, *Логика смысла*, с. 311.

¹⁷ Премьера спектакля состоялась в ноябре 2007 года в Центре искусства Radial System в Берлине.

В спектакле нет определенного сюжета, кроме той ситуации, которая естественным образом проистекает из биографических данных самих исполнителей. Все исполнители из разных стран (Израиль, Япония, Корея, Канада, Германия, Латинская Америка, Испания), и танцевально-пластическая часть программы является в некотором смысле картографией, символизацией, перформансом, портретом или воспоминанием-историей из жизни каждого из них. Все действие, таким образом, в некотором смысле охватывает многообразие личных биографий.

Под наблюдением аудитории оказывается несколько биографических камер личной истории каждого из исполнителей, но действие в них происходит параллельно с другими более общими действиями социального пространства, разыгрываемыми на других, более обозримых для публики площадках. Кроме камер личной истории есть и пространства социальной жизни — магазин, витрина, полицейский участок, улица и многое другое. За всеми перемещениями исполнителей, музыкантов, за возникновением и растворением на глазах образов-симулякров из разных жизненных пространств невозможно уследить (например, операционная на глазах превращается в комнату с фотографиями, а она, в свою очередь, становится витриной магазина с манекенами).

Побывав в каком-то пространстве личной истории, каждый из исполнителей мигрирует в другое. Нет ни одного места, где мизансцена оставалась бы без изменения, то же самое и с публикой. Она не находится в одном и том же месте, ее группы произвольно мигрируют по пунктам лабиринта, однако к концу спектакля исполнители все чаще оказываются в одном и том же пункте. Мотивацией для такой «коллективизации» становятся разного рода сигналы — военная тревога, досмотр документов у мигрантов, вызов полицейского наряда в связи с демонстрацией. По ходу действия зрителям приходится все чаще как бы окружать исполнителей, пока в конце спектакля в результате одного из сигнальных созывов они (зрители), следуя за исполнителями (которые попеременно передвигаются из разных углов лабиринта к центру), не оказывается лицом к лицу с актерами. Вероятно, это самая короткая дистанция между телами актеров и зрителей в истории искусства.

Постепенное перемещение, миграция от сегрегированных углов к общему «телу» происходит незаметно и непредсказуемо. Атомизированное пространство становится общим пространством, которое образуется уже не посредством формальных параметров пространства, а генериру-

ется из людей, мало что знающих друг о друге, но как бы произвольно оказавшихся вместе. Эту карту передвижения можно трактовать и как некий прообраз объединенной Европы, и как новую миграционную реальность глобализующегося мира, и как образ солидарности, которая не детерминирована гражданскими правами и предварительным договором.

Другой крайностью в интерпретации может быть упор на формальных технологиях, которые выверены в спектакле с точностью до секунды — словно речь идет не о предметах, телах, монологах (т. е. о соположении огромного количества различных объектов из разных областей), а о формантах Булеза, сводящихся к имманентной мультисерийности. (Мультисерийность построения формы в работе Вальц успешно перенесена в те условия, в которых знаки, вещи, люди, звуки, физиология, массмедийные и консьюмерные объекты и сами зрители перемешаны, достигая многоуровневой контингентной сериальности.)

Несмотря на то, что в спектакле удивительным образом воплощаются булезовские теории серийной алеаторики, метафоры множественных поверхностей и сходящихся и расходящихся серий (хотя речь идет не о бестелесных формантах, а о материальных объектах), здесь гораздо важнее другое. Вальц удается обнажить сам *переход* от персональной (глубинной, согласно Делезу) истории человека к «поверхности» искусства, и сделать это без превращения исполнителей в персонажей, без спекуляции на перформансных играх или смаковании формальных инноваций сценографии и действия.

Вальц освобождает исполнителей от «роли», чтобы возникла (и танец как нельзя лучше способствует этому) дистанция, которая позволяет из ситуации экзистенции одним прыжком оказаться в условиях исполнения, артистического производства. Кроме того, расчленение сценического пространства не ограничивается так называемой сценографией, экспериментальными и формальными студиями, направленными всего лишь на изменение внешних конвенциональных атрибутов театрального пространства. Радикальные формальные сдвиги служат здесь подтверждением эффекта, который не ограничивает игру лишь сценой и показом — двумя компонентами, на которых зиждется не только театр, но и представление об искусстве.

Ведь несмотря на то, что без места показа и факта показа трудно представить себе произведение искусства, нельзя и не признать становление искусства все более автономным и выделение его в результате

модернистского «коперниканского переворота» в автономную территорию *современного искусства*, что исключает из потенциальности художественного действия важнейшее звено — *эмансипаторный переход* от экзистенции к игре, переход к искусству, к «гамлетовскому» исходу из различных детерминаций — социальных, инфраструктурных, бытовых, психических.

Герметичная, лимитированная территория искусства (особенно область так называемого современного искусства) часто оказывается ограниченной тезаурусом «продуктов» художественного творчества, демонстрациями художественной суверенности, погружением в личную психоделию, в личное бессознательное (нередко выдаваемое за коллективное), в перверсивные манипуляции и т. д.

«Театр», практики исполнения размещаются как раз в *переходе*, который не ограничивается местом представления (экспонирования) и самим фактом показа. Собственно театр и есть «машина» по переходу в художественное сверх-бытие в любом месте и с любыми средствами. Именно эту функцию Делез называет театром. Как бы по-разному он ни воплощался, театр проблематизирует этот переход. Саша Вальц в спектакле «Insideout» пытается показать, что потенциальность театра не ограничена показом и центрированной перспективой заглавного нарратива, фокусировкой аудитории на сцену и ее созерцание. Сцен столько, сколько художественных Событий, художественных поверхностей. «Театр» не обязан находиться в театре, искусство не обязано находиться на территории искусства.

И наконец третий пункт, касающийся спектакля «Insideout»: машина театра наряду с дизъюнктивностью пространства игры оказывается способной совершить политическое пресуществление изнутри, имманентно телам и формам, без идеологической декларации: ведь сдвиг от экзистенции к игре в сущности политичен, он не позволяет оставаться внутри (*inside*), театр есть выброс, выпадание вовне — в *out*. Это «вовне» к концу спектакля и становится примером единой поверхности не только для отдельных индивидуумов, но для всех, кто оказывается на ней лицом к лицу — исполнителей и зрителей в режиме театра (искусства). Здесь как субъектами, так и объектами художественного действия оказываются не вещи, знаки или образы, а сами люди. Это значит, что театр способен быть режимом не только индивидуального, но и множественного, коллективного выхода в Событие искусства.

Еще одна театральная «машина» художников Виктора Алимпиева и Мариана Жунина очень проста. В своем спектакле «Мы говорим о музыке»¹⁸ они превращают пространство многоблочного дома в театр посредством простейшего жеста — лишают весь этаж многоквартирного блочного дома потолка. В результате каждый в своей квартире оказывается как бы на сцене. Здесь театральное пространство тоже мультисценично, хотя зрители традиционным образом размещены перед сценой в амфитеатре, обозревая действие сверху.

В этой художественной работе, которая принимает форму театрального действия, художники — вместо того, чтобы представлять в формате театрального действия некий нарратив, — предлагают актерам образовать коллективное тело. С одной стороны, действия коллектива из двадцати шести актеров состоят из повседневных механических штампов — плача, смеха, раздеваний и одеваний, пластики ухаживания, молитвенных поз, протягивания цветов, прижимания их к себе и т. д., которые в одновременном исполнении напоминают что-то среднее между социальной скульптурой и коллективным неврозом. Сцена разделена на четыре коридора поперек зрительского амфитеатра, так что зритель как бы подсматривает за пространством жизни каждого из параллельных отсеков сверху. Это пространство условно: оно напоминает то общую душевую, то тюрьму, то многоквартирный дом. Вся территория просматривается, как если бы приватная жизнь множеств, перегородженная барьерами, оказалась в едином пространстве и времени, как если бы все оказались внутри своей «голой жизни», в порочном течении биомеханизма экзистенции.

И тем не менее, в рамках экзистенциальной монотонности и почти комического однообразия жестов, внутри социума вдруг открывается измерение, в котором эта совместность превышает навязанный ей биоавтоматизм. Алимпиев и Жунин демонстрируют убежденность в том, что наряду с бессознательными биомеханизмами человеку присущ некий излишек, который он не может испытать в пределах своей повседневной и биополитической обусловленности. Однако же он не только должен этот излишек испытать, исполнить, но и не может остаться с ним один на

¹⁸ Спектакль был поставлен в рамках Венецианского биеннале в июне 2005 г. в театре Метастазіо. Куратор Ромео Кастеллучи.

один — он призван поделиться этим излишком, раскрыть его в условиях разделенности с другим. Этот излишек, проходящий поперек всего коллектива, Бадью назвал бы истиной. Там, где человек нуждается в нем, он нуждается в нем вместе со всеми.

Отсутствующий потолок, обычно скрывающий наше сожительство, обнажает эту общую нужду зрителям спектакля. На первый взгляд, каждый в коллективе является персонажем собственной (несыгранной для нас) пьесы, и все-таки все оказались вместе благодаря той поверхности, на которой происходит «разговор о музыке». Как понимать название «Мы говорим о музыке» в спектакле, где нет ни единого музыкального звука? Совершенно очевидно, что музыка здесь не метафора, а перманентная потенциальность артистического во имя скрытой, но потенциально предполагаемой эгалитарности — на той территории, где каждый человек знает об этом излишке и в попытке его зафиксировать «поет». В спектакле актеры лишь изредка изображают немые жесты поющего; однако «пение» и «музыка» — это не просто звуко-высотный продукт. «Музыка» в этом случае лишь другое слово для искусства — антропологически, политически необходимого императива существования.

8 СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ЕГО «ОТРИЦАТЕЛЬНАЯ» ГЕНЕАЛОГИЯ

МОДЕРНИЗМ КАК АНТИГУМАНИЗМ

В своих многочисленных книгах по эстетике философ Михаил Лифшиц отрицает все искусство, которое начинается с эпохи модернизма. Вряд ли в истории искусства XX века существует более непримиримая позиция по отношению к модернизму, обычно рассматриваемая как обскурантизм (особенно, если учесть, что «антимодернист» Лифшиц, ушедший из жизни в 1983 году, застал легитимацию модернизма в Советской России).

Нам интересна эстетическая критика Лифшица как теоретический опыт отрицания современного искусства, истоком которого у Лифшица выступает модернизм, и его модусы развития.

Главная претензия Лифшица к модернизму (собственно, и к авангарду, который он не отличал от модернизма) состоит в отказе от отражения реальности, в уничтожении в живописи и литературе модернизма третьего измерения, которое Лифшиц рассматривает как фактор человека, фактор гуманизма и который он считает основополагающим компонентом искусства.¹

¹ Идеальными образами отражения объективной реальности для Лифшица были искусство Древней Греции и весь проект, начинающийся с эпохи Ренессанса и вплоть до позднего романтизма, который он уже не принимал, хотя этот же период в России (всю русскую литературу от Пушкина и далее) он считал образцом реалистического искусства. Согласно его объяснению, в случае примитивной скульптуры древних народов речь тоже идет о реализме: через это произведение искусства люди древности выражали наиболее идеальный аспект, который они могли усмотреть в объективной реальности на этапе своего социального развития. Если такую же «примитивную» скульптуру создает современный художник, используя лишь формальный стиль (как известно, модернизм серьезно исследовал скульптуру первобытных народов), это не что иное, как искусственное подражание, напоминающее подражание взрослому младенцу.

Лифшиц отвергает модернизм, так как рассматривает историю искусства в контексте гегелевской диалектики в ее марксистской интерпретации, в которой гуманизм понимается через родовое становление и взросление человечества и имеет идеалистическую направленность. (В отличие, например, от Луи Альтюссера, Лифшиц позиционировал свой марксизм в свете непрекращающегося проекта гуманизма.) Поэтому и искусство идеалистично в том смысле, что пытается «отразить» реальность, не забывая о «лучшем» в человеке и в этой перспективе потенциальности «лучшего», и рассматривает все отклонения от «идеала». Искусство в понимании Лифшица — предел родового развития человечества, оно предполагает диалектическое взаимодействие между бытием (реальностью) и искусством как его истиной. То, что было объявлено модернизмом антихудожественным препятствием для творчества — реалистическое восприятие мира зрением, глазной сетчаткой, является для Лифшица антропологической основой искусства, которая посредством контакта с объективной реальностью позволяет выявлять ее идеальное, а значит, эстетическое измерение. Реализм — это и не повседневная натуралистическая детализация быта, и не концептуальное обобщение, а способность слияния в одно целое реального и идеального, тогда как модернизм, отказываясь от объективно данного цельного зрения, злоупотребляет гипертрофированием одной из крайностей — идеей, формой или материей.

Важно иметь в виду, что критика Лифшицем модернизма как исключительно буржуазного художественного явления и его противопоставление домодернистскому искусству (хотя с социологической точки зрения оно тоже было буржуазным) связаны с тем, что Лифшиц говорит из социальной ситуации, где нет не только класса буржуазии, но нет (не должно быть) и буржуазного сознания.

Отправной пункт логики Лифшица таков. Искусство до модернизма тоже существовало в условиях отчуждения (в марксовском понимании этого термина), но, несмотря на это, вопреки капиталистическому производству, пыталось не говорить на языке отчуждения. Искусство же модернизма (да и постмодернизма), как бы протестно и критично оно ни было по отношению к капиталистическому отчуждению, говорит на языке отчуждения, впитанного искусством капиталистического производства.

Иначе говоря, до модернизма искусство оказывается буржуазным вынужденно. Вопреки социальной детерминации оно способно содержать в себе признаки гуманизма и посредством «гуманной резины»,

т. е. трагического понимания противоречивости объективной (еще не коммунистической) реальности, эту реальность отражать. Проблема возникает тогда, когда западное искусство оказывается не просто искусством, а искусством *со-временным* (modern и позже contemporary), при том, что класс буржуазии больше не выполняет ту эмансипаторную (современную) роль, которую он выполнял, например, во время и после Французской революции. Таким образом, как это ни парадоксально, искусство, которое и до Октябрьской революции не претендовало на окончательную автономность и не противопоставляло себя филистерскому миру буржуазии, искусство домодернистское — видится Лифшицу более прогрессивным и менее буржуазным.

Выделение художника в качестве самопровозглашенного суверена, который не только не отказывается иметь какое-либо отношение к нечеловеческой капиталистической реальности, но пытается быть еще жестче, машиннее и антигуманнее, чем эта реальность, только подтверждает зависимость художника от условий позднего капитализма. Вынужденный тип эпатажного протеста против капитализма, козыряющий утрированным стилевым превосходством перед средним буржуа или, напротив, утрирующим ужасные задворки капитализма, Лифшиц называет «вздохом угнетенной твари».²

Совершенно очевидно, что возникновение одержимости автономностью связано в модернизме с активным индустриальным этапом капитализма, когда, с одной стороны, вся реальность оказывается детерминированной профанными процессами капитализма — обменом, коммерцией — приоритетами технологий и индустриального производства перед творчеством, а с другой, художник и его идеальный воображаемый мир

² «Да, “современное искусство” — более философия, чем искусство. Это философия, выражающая господство силы и факта над ясной мыслью и поэтическим созерцанием мира. Жестокая ломка реальных форм означает порыв слепой озлобленной воли. Это месть раба, его мнимое освобождение от ига необходимости, простая отдушина. И если бы только отдушина! Существует фатальная связь между рабской формой протеста и самим угнетением» (М. Лифшиц. *Почему я не модернист*. М.: Искусство XXI в., 2009, с. 52). «Дело в том, что общий поток депозитизации жизни оставил для художника, ушедшего в свою специальную область, единственный способ борьбы против варварства буржуазной цивилизации — поиски оригинального взгляда на мир, изменение той «призмы», которая, по словам Золя, окрашивает его мироощущение в особый цвет. Начался период чисто формального протеста против пошлости, ряд экспериментов, выражающих идею насилия над принудительно данной формой видимого мира» (М. Лифшиц. «Капитализм и буржуазная культура», в кн.: *Философская энциклопедия*, т. 2, 1962. с. 447–455).

оказываются — по сравнению с прорывами технологий — отсталыми, анахроничными и догнать техногенное ускорение оказывается возможным только через радикальное, нигилистическое поведение. Вопрос об автономии искусства возникает тогда, когда в социуме и его самых активных устремлениях оказывается все меньше места для искусства.

Художник был еще нужен своему элитарному заказчику, пока промышленность была мелкой. До модернистского переворота в искусстве технология относилась к области мелкой и средней промышленности, в которой была занята буржуазия, а монархическая, государственная и аристократическая элиты, контролируя эти зоны промышленности, могли реализовывать свой главный фантазм — художественный. Но индустриализация связана с тем, что управляющие средствами производства — новый класс буржуазии — перенаправляет свой интерес к технологии и считает технический и коммерческий прогресс, а не искусство главной ценностной задачей развития общества. Богатство становится капиталом; тогда искусство начинает «мстить» капиталистическому миру: художник объявляет мир нереальным. Бодлер и Малларме в поэзии, импрессионисты в живописи отказываются признавать реальным мир, который художник еще недавно всеми силами одушевлял.

Это видно уже в пред-импрессионистической живописи, которая постепенно сводится к живописи плоти, а не к изображению «одушевленного» тела, каким оно было с начала Ренессанса.³

В домодернистскую эпоху художник, работающий в пределах заказа, получаемого от буржуазной или аристократической элиты, получал все стилистические каноны, т. е. жанровые пожелания и представления о репрезентативном «интерфейсе» произведения извне — из религии, господствующей идеологии, от аристократии, из жизни, наконец. Однако «реализм» домодернистского искусства, ценного тем, что оно видело свое содержание за пределами произведения, проявлялся как бы вопреки этой социальной детерминации; если следовать логике Лифшица — вопреки стилистической диктатуре правящей элиты. Художник, вопреки своей зависимости от заказа, видел в любой жанровой детерминации возможность проявления универсального и идеально «человеческого».

³ Хотя в Средневековье и раннем Ренессансе речь скорее шла не об одушевлении предмета, на самом деле это душа, преобладающая над телом, принимающей телесные очертания, т. е. душа в форме тела.

Как показывают примеры, мир, где буржуа и аристократ больше не «продлевают» свою экзистенцию через искусство, вызывает у модернистского художника отторжение. Искусство все чаще оказывается нужным как капитал. Все прочие мотивации нужды в искусстве и по сей день нередко сводятся к рафинированию и декоративному «остранению» пространства повседневной жизни, что высокотехнологический дизайн выполняет порой не хуже искусства. Художники (модернистские и современные) поспорили бы с Лифшицем о том, что домодернистскому художнику нужен был идеальный образ человека и человечества, что этот идеал не навязывался правящим классом как некий стиль — художественный или этический.⁴ Возникает следующий вопрос: не зависела ли «гуманистическая» направленность домодернистского художника от стабильной, почти онтологической востребованности его искусства среди правящих элит. Лифшиц ответил бы на этот упрек следующим образом: реалистический идеализм или идеал реализма в домодернистском «реалистическом» искусстве мог иметь место только *вопреки* социальной сервильности художника и его искусства по отношению к аристократии (позже по отношению к крупной буржуазии).

Исходя из этой логики, получается, что с активизацией капитализма модернистский художник протестует не против того, что он больше не находит в современном мире посредством искусства «идеально-гуманистические» реалии, а негодует из-за того, что роль «прекрасного», «художественного» отвергается правящим классом в пользу тех видов деятельности, которые технологически более современны и прибыльны. Художник-модернист считает, что со времен Ренессанса как художник, так и заказчик занимались искусством как искусством. Никакого «реализма» и его этики в искусстве не было — это всего лишь стиль.

Значит, дело в некоем изначальном компромиссе, которому предстает художник, а именно: до модернизма (в пору единого пространства искусства и правящей элиты) художник мог все-таки идеализировать как

⁴ Кстати, даже художники русского авангарда с их жизнестроительным утопизмом думали о том, что новое искусство должно стать идеологией. И если можно помыслить нового человека с измененным сознанием (а таковым потенциально может стать любой человек), то искусство все-таки ищет не идеального человека, а идеологическую парадигму мира. Таким образом, русскому авангарду, возможно, нужна была скорее модель мира, чем человек, и авангардное произведение должно было стать идеологической поверхностью нового мира, а человек — лишь дополнением этой модели.

своего «господина», так и его заказ и рассматривать их в перспективе «высокого гуманизма». Как только «господин» перестает интересоваться искусством онтологически и не дает прямого заказа, а художник оказывается в окружении не заказчиков, а *просто людей*, просто реальности — не привилегированной и не предоставляющей художнику материальных благ, — он уже не собирается ничего гуманизировать и видеть человечество как нечто ценное. Вот чем обусловлен тот социальный ужас, который художник испытал, столкнувшись с реальностью без буфера своего «материнского лона» — без правящей элиты. Эти факторы очень важны в социологии артистического выбора в пользу модернизма.

Как мы отметили выше, из аргументации Лифшица получается, что до модернизма способность художника к гуманистическому, эмансипаторному видению имела место *вопреки* его зависимости от правящего класса, иногда даже бессознательно, т. е. в *самых* произведениях, в процессе художественного творчества искусство парадоксальным образом вопреки себе и своей ремесленной выгоде преодолевало социальную детерминацию в пользу общечеловеческих ценностей. Однако не получается ли так, что гуманизм часто проистекал от того, что художник не сталкивался с грубой реальностью, был социально защищен от нее? Только самые «смелые» могли остаться гуманистами после потери «хозяев», после утраты сословного статуса. Знаковой фигурой в этом смысле является Бетховен. Для многих же оказалось, что они готовы быть гуманистами только под элитистской опекой, а в реальности, без опеки, у них нет сил на иную заботу, помимо своего ремесла, превращенного в тотальную ценность, в идеологию артистического медиума. В орбиту *ремесла* входит, начиная с модернизма, художественное зрение, мастерство и техника эстетизации реальности, а не выявление реальности. И оно, это ремесло, понятое в модернизме как язык, признается выше и значительнее реальности. Именно в этом ключе — с точки зрения языков и методологий — и рассматривается искусство и его история. Поэтому и для Адорно в этом контексте нет разницы между художником-модернистом и ренессансным живописцем, между Бетховеном и додекафонистом. Форма остается формой всегда и исторически детерминирована. Это действительно так, если видеть искусство как диалектику формы; но не совсем так, или даже совсем не так, если рассматривать искусство как модус человеческой жизни и его пребывания в реальности.

Именно на этом стыке, в процессе утраты социально-экономической опеки уже у романтиков (которых Лифшиц не любит, считая реакционными предшественниками модернизма), на первый план выступает универсальная альтернатива реальности — понятие «дух», который может отождествляться с Субъектом, Богом, возвышенным, с образом гения, с автономной неовещественной субстанцией и преобладает над любой вещью мира, кроме художественного. Отсюда преобладающее значение рефлексии и понятийного аппарата в языке художника-романтика, что делает ненужным совмещение и гармонизацию идеи (теперь она предельно субъективна и суверенна) с окружающим миром.

Вначале суверенное романтическое зрение предлагает радикальный, освобожденный от ложной объективности мир, а потом оказывается способным и вовсе отменить этот ложный мир в пользу «коперниканского» сдвига, произошедшего позже в модернизме. Если мир, вещи, тела — механически существующая, а значит, не совсем живая плоть (переходным пунктом потери телом души в живописи принято считать «Сотворение мира» Курбе, изобразившего чистую плоть «реального», мертвую плоть без «души»), то единственной, достойной исследования субстанцией становятся либо «оптическое бессознательное»,⁵ присвоенное суверенным воображением, либо трансцендентальная рефлексия, приобретающая вещественную форму. Кантовское понятие «прекрасного», которое незаинтересованно созерцается через трансцендентальную рефлексия, да и дистанция созерцания «прекрасного» в модернистском проекте претерпевают радикальную редукцию. Трансцендентальная рефлексия (виртуальная умозрительная дистанция, которая выстраивалась в кантовской эстетике вкус и удовольствие) схлопывается, чтобы оказаться полностью присвоенной художником и превратиться в поверхность, которая, в свою очередь, становится овеществленной мыслью, а не образом мира, способным когда-то вызывать незаинтересованное «удовольствие».

Об этом пишет апологет модернизма Адорно, когда критикует Канта за то, что его трансцендентальное незаинтересованное созерцание скрывало кулинарный элемент наслаждения, отличающийся от вкусовых удовольствий лишь большей рафинированностью.

⁵ См. книгу Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1993.

Адорно расценивал кантовскую незаинтересованность как попытку законсервировать удовольствие или перевести ее в иной градус, наделив произведение статусом возвышенного объекта природы. Но такая техника сублимации (которую бюргер и осуществлял по отношению к произведению) не имеет, с точки зрения Адорно, никакого отношения к подлинной негативности, к духу самого искусства, во имя которого произведение производится. При этом Адорно признает заслугу Канта в отделении эстетического чувства от непосредственного желания, однако «субъект» Канта, с точки зрения Адорно, недостаточно трансцендентален. Канту нужен живой человек, которому нравится объект, для него существующий индивид оказывается важнее произведения, важнее идеи его (произведения) трансцендентальности. Для Адорно же произведение не только созерцается незаинтересованно, но и должно быть полностью вырвано из сферы интереса. Кантовское трансцендентально-прекрасное не может достичь того, из чего, согласно Адорно, возникает произведение — абсолютной негативности.

В «Эстетической теории» Адорно сравнивает Канта и Фрейда, говоря, что оба рассматривают искусство как кастрированный гедонизм⁶ с той лишь разницей, что у Фрейда негативность изгоняется в сферу подсознательных конфликтов и подменяется ими, а у Канта переводится в восприятие, преобразующееся из чувственного опыта в трансцендентальное созерцание.

Для Адорно же в произведении важно полное прерывание связи с бытием, «перешагивание» через него, что только и может оправдать существование произведения.⁷ Ни фрейдовская сублимация, ни кантовское понятие трансцендентального созерцания не предполагают такого прерывания связи с бытием, тем более если искусство остается в условиях его созерцания кем-то. Модернизм трансформирует оптику и дистанцию созерцания, чтобы растворить и пересоздать на поверхности искусства трансцендентальное состояние мысли и при этом вывести на оптическую поверхность бессознательные процессы сознания.

Этот процесс впервые достигает наглядности в кубизме, на критике которого Лифшиц основывает свою антимодернистскую критику. Именно с этого момента в искусстве вместо дистанции трансцендентального со-

⁶ Т. Адорно, *Эстетическая теория*, пер. А. Дранова. М.: Республика, 2001, с. 20.

⁷ Там же, с. 21.

зерцания мы имеем материализованный дух трансцендентализма, дух, ставший осязаемым в виде формы ценой исключения жизни. Лифшиц не раз повторяет в своих работах крылатое выражение кубистов о жизни как болезни формы.

Такое неприятие модернизма вызвано у Лифшица совершенно противоположной, чем у Адорно, интерпретацией гегелевской эстетики. В свете адорнианской негативной диалектики (особенно четко прописанной в «Социологии музыки») все художественное наследие (как до-модернистское, так и модернистское) зиждется на инновационной отмене предыдущего наследия. Вся преемственность революционна, ибо негативна по отношению к предыдущей традиции.

Перспектива истории искусства у Адорно развивается благодаря радикальной прерывности и только через нее достигает артистической непрерывности. Поэтому искусство каждого из периодов в определенном смысле модерно. Диалектика гегелевского духа размещается в данном случае в диалектике формы. Для Адорно универсализм достигается не через смычку с идеальным, а через погружение в особенность инакового, «тело» этого «особенного» формально. Адорно вообще рассматривает любое произведение искусства в режиме вынужденного отчуждения, что предполагает альтернативность произведения миру, хотя при этом ему приходится в мире существовать. Отсюда и требование предельного остранения произведения и его намеренного, порой гипертрофированного отчуждения, которое художник разрабатывает каждый раз заново.

«Когда бюргеру кажется, что произведение искусства приближается к нему и чувственно привлекательно, именно в этот момент оно и отчуждается, ибо становится товаром, который принадлежит ему и который он боится потерять», — пишет Адорно.⁸

Отчужденность (присущая произведению искусства уже по факту его потребления), момент стираемости ценности произведения, его смертность, тщетная надежда на его вечность, свойство произведения блекнуть со временем или оставаться непонятым, несмотря на популярность, — все эти аспекты у Адорно основаны на усилении гегелевской негативности.

Опираясь на нее, Адорно утверждает, что объективность мешает субъекту быть самим собой. Согласно такому прочтению Гегеля, его философия — апология диалектического развития абсолютного духа и, со-

⁸ Т. Адорно, *Эстетическая теория*, с. 22.

ответственно, абстрактного Субъекта. Лифшиц тоже не отрицает, что у Гегеля «все материально-чувственное выступает в качестве “отчуждения” (Entfremdung) духа», и что «единственным способом “освоения” (Aneignung) предметного мира является для него познание. Само же искусство у Гегеля есть несовершенный вид познания».⁹ Более того, Лифшиц часто упоминает о том, что для Гегеля упадок классического искусства (как и упадок античной скульптуры) был вызван разрывом между чувственностью и стремительным развитием духовного компонента. Например, с точки зрения Гегеля, греческую пластику — в ситуации, когда в обществе и мышлении дух все больше торжествует над материальной оболочкой, — разрушает ее тяга к теплу, жизни, природе (т. е. к реальности).

Однако Лифшиц опровергает это гегелевское утверждение посредством марксовской критики Гегеля, согласно которой вовсе не материальная полнота и реализм формы приводят к упадку античную скульптуру и греческую демократию. Напротив, это происходит по причине абстрагирования понятия гражданской свободы от человеческого сообщества и по причине тяги скульптуры от теплоты жизни к пустому пространству.

Лифшиц, в отличие от Адорно, пытается представить Гегеля потенциальным материалистом, перевести духовную субстанцию Гегеля в материю, доказать, что духовная субстанция для Гегеля объективна, а не субъективна, как считает Адорно:

Глубокой, хотя исторически объяснимой ошибкой идеализма, которую разделяет и Гегель, является убеждение в том, что материя не может быть целым, что материализм как философия поэтому невозможен, что истинной полнотой бытия, источником жизни является только дух, идея. Это не так, но сама по себе «идея» — это не глупость, а одностороннее изображение бесконечности отношений, развивающихся вокруг материального ядра природы. В переводе на язык материализма гегелевская идея — это строгая система отношений определенной, относительно законченной объективной ситуации. Согласно Гегелю, она имеет свой генетический код, свою программу в понятии. Близость же Гегеля к материализму состоит в том, что эта программа (программа идеи) существует только в самой реальности.¹⁰

⁹ Михаил Лифшиц, «Эстетические взгляды Маркса», в кн.: *Литературная энциклопедия*, М., 1932, т. VI, стлб. 843–920.

¹⁰ М. Лифшиц, «Лукач», *Вопросы философии*, 2002, № 12, с. 105–140.

Такая интерпретация позволяет Лифшицу развести проект модернистского редукционизма и гегелевскую метафизику. Его основной пафос в том, чтобы доказать, что объект и его возможная «идеальная правда» гораздо важнее субъективного сознания. Лифшиц считает, что у Адорно как раз наоборот: объективность — помеха и автоматическое отчуждение для Субъекта. Претензия Лифшица к Адорно не совсем точна, так как Адорно понимает процесс мимесиса через объективацию, через объект, ибо именно он принадлежит неидентичному, но следует учитывать и то, что объект у Адорно, каким бы «остраненным», «иным» и автономным он ни был, находится в рамках субъективного сознания.

Лифшиц считает, что не только Адорно, но и Лукач (о чем он невероятно сожалеет) понимают гегелевское овещствление сознания (*Verdinglichung*) как негативный аспект становления сознания и рассматривают объективную (социальную) жизнь как отчуждение субъективной воли, расставляющее субъективное и объективное по разные стороны; тогда как он сам, напротив, интерпретирует гегелевское «овещствление» как позитивное понятие, как еще одно определение теории отражения. Лифшиц предлагает понимать гегелевское *Verdinglichung* как материальное наполнение сознания.

В противном случае (как это и происходит у Адорно) окажется, что если что-то и остается от искусства, то это выражение субъективного духа, более реального, чем объективная реальность. Именно поэтому объективная реальность и овещствленное ею сознание, а также «целенаправленная воля» не есть у Лифшица нечто субъективное, но является результатом и реакцией на объективную ситуацию мира и полностью зависит от бытия (именно в этой смысле бытие определяет сознание). Если же субъект отрывается от объективности в пользу автономного содержания сознания (как у Гуссерля, у которого у сознания есть собственное, не зависящее от объективной реальности содержание) или сознания субъективного, то совершенно неудивительно, что модернизм становится диалектическим продолжением, а не прерыванием истории искусства и истории человечества в целом.

Лифшиц против такой установки. В своих заметках о Лукаче он пишет, что пытается найти единый порог субъективного и объективного, в котором не только трансцендентальная кантовская субъективность, но и объективная реальность преодолевают зависимость от трансцендентальных (не говоря уже о трансцендентных) компонентов и проявляют чело-

веческую потенциальность, *антропоморфизируются*. Получается, что объективная реальность антропоморфна, а человек-индивид объективирован. Аспект овеществленности человеческого сознания только подтверждает идеал искомого гуманизма реальности, неразрывную связь реальности и человека, подтверждает неавтономность человека (и субъекта) от мира. Значит, ничто (ни красота, ни уродство природы) не должно пониматься в угоду собственной субъективности, но должно усматриваться только в угоду объективной реальности, без деформации. Именно поэтому истина не в боге и не в человеческом разуме, она — в реальности, ибо реальность, согласно Гегелю, содержит в себе *veritas rei*, что позволяет иметь в виду связи реального и идеального. В своей статье о Марксе Лифшиц цитирует высказывание Гегеля из его йенской записной книжки: «Предмет часто выше сознания». Тем самым Лифшиц настаивает на том, что потенция неотчуждаемости содержится в самой реальности и что эта потенция способна реализоваться в коммунистическом обществе.¹¹

Очевидно, что так называемая «классическая» западноевропейская культура, унаследованная молодым Советским государством, с исторической точки зрения не была произведена в социалистических условиях, но Лифшица это не смущает. Он считает, что каждый этап «классического» европейского художественного наследия можно рассматривать как «коммунистический» в той мере, в какой стремление к коммунистичности было очевидно в том или ином произведении в определенном месте и в определенное время (потенциально, виртуально или даже бессознательно).

Модернизм как отказ от потенциально «коммунистической» перспективы — это естественный симптом развития капиталистического общества и того, как капиталистическое общество прочитывает свое «ветшающее» культурное наследие. Но в СССР как стране победившей революции

¹¹ «У Маркса и Энгельса “освоение” приобретает исторический характер. Отказываясь от идеалистического понимания чувственно-предметного мира как отчуждения духа, Маркс все же прекрасно сознает, что этот мир становится для человека “своим” не в силу простого акта нашей созерцательной способности, а в результате длительной борьбы. “Распредмечивание” действительности, лишение ее грубо-естественной формы само есть материальный процесс — процесс “опредмечивания” субъективных сил и способностей человека. Чувства имеют свою историю. Ни предмет искусства, ни субъект, способный к эстетическому пониманию, не даны нам сначала — они образуются в процессе творческой производительной деятельности человечества». (М. Лифшиц, «Эстетические взгляды Маркса», в кн.: *Литературная энциклопедия*. М., 1932, т. 6, стлб. 843–920.)

европейское художественное наследие прочитывалось иначе, чем в модернистской «дегуманизированной» Европе. Наследие, замысливаемое и проектируемое художниками как потенциально коммунистическое, следовало заново переинтерпретировать, по-новому, по-коммунистически увидеть, и, соответственно, продолжать его следовало по-иному.

Одним из методов снятия вопроса о буржуазности для искусства, созданного в рамках буржуазного общества, является отказ Лифшица рассматривать его с социологической точки зрения как реализацию деятельности того или иного социального слоя. Голый социологический подход по отношению к искусству означал бы, что все европейское культурное наследие является описанием жизни буржуазии и аристократии. По Лифшицу, быт и тип жизни возникают из соотношения классов и должны рассматриваться в более широкой исторической перспективе. В противном случае искусство рабочего класса оказалось бы всего лишь продолжением фабричной жизни, и, вместо рассмотрения пролетарской идеологии в перспективе общих эффектов мировой истории и развития философии, мы получили бы узкое, социологически детерминированное описание того или иного произведения. В своей критике узкого социологизма Лифшиц прибегает к формулировке Ленина:

В противовес догматическому марксизму Ленин сумел показать, что классовое сознание не возникает автоматически. Идеологом определенного класса не рождаются, а становятся. Так, пролетарская идеология, то есть марксизм, не является простым углублением психологии рабочего, и ее нельзя считать непосредственным следствием фабрично-заводского быта. Истинно классовое сознание вырабатывается только из наблюдения всех классов общества во всех проявлениях умственной, нравственной и политической жизни этих классов...

Как можно утверждать, что литература развивалась без влияния крестьянина, рабочего, солдата, вернувшегося с полей империалистической войны? Вспомните, с какой настойчивостью отвергает Ленин «веховских» социологов, пытавшихся отделить русскую литературу и критику XIX века от настроений крепостных крестьян. Мы знаем на примере Толстого, что духовные искания великого русского писателя, вышедшего из дворянской среды, могли отразить противоречия жизни самих народных масс. Еще такие демократические авторы XVIII столетия, как Вико, Винкельман, Фергюсон, Гердер, справедливо указывали на истинные народные корни искусства, на вырождение художественного творчества везде, где одаренные люди, теряя соприкосновение с демократической основой культуры, превращались

в идеологическую составную часть господствующего класса («Ленинизм и художественная критика»).¹²

Таким образом, «классика» в интерпретации Лифшица означает отнятие неотчужденной реальности у отчужденной реальности, детерминированной классовым господством. Иначе говоря, искусство — это реализация родовых человеческих устремлений, которые настолько художественны, насколько они на определенном этапе своего развития коммунистичны. «Классическое искусство» и искусство для Лифшица — понятия тождественные, поэтому не очищенные в своей художественной рафинированности объекты народного творчества (пластического, поэтического или музыкального), которые, например Адорно посчитал бы антихудожественными, в этой логике могут считаться высокохудожественными, классическими. Ибо произведения «народного» творчества содержат в себе огромную оптимистическую эмансипаторную силу, избегающую субъективного взгляда на якобы отчужденную реальность, и приближающую ее к человеческой общности, к «объективной реальности».

¹² Об этапе апроприации классического искусства пишет Б. Гройс в статье «Борьба против музея»: «Огромные художественные богатства, безвозмездно реквизированные Советской властью у прежних владельцев — царской семьи, аристократии, купцов или церкви — должны были быть также и символически реквизированы, т. е. должны были быть поняты как и изначальная собственность тех угнетенных классов, интересы которых представляла, по своему собственному пониманию, Советская власть. Но для этого искусство прошлого должно было быть понято как изначально выражавшее «жизнь», интересы и чувства народа, или, что то же самое, угнетенных в прошлом классов — а затем только незаконно присвоенное господствующими классами. Формула «господствующее искусство есть искусство господствующих классов» для этой цели уже не годилась. Она должна была быть заменена новой формулой: господствующая культура есть народная культура, незаконно узурпированная господствующими классами. ... Художественная теория и критика сталинского периода в основном оперирует несколькими цитатами из Ленина, в которых формулируется так называемая «теория двух культур в одной культуре». ... В одной из своих статей Ленин писал о социалистических компонентах культуры прошлого, которые и должны быть взяты «нами» из каждой национальной культуры. Речь идет здесь о таких элементах культуры прошлого, в которых находят себе выражение надежды и чаяния угнетенных масс. При таком понимании традиции отвергать всю культуру прошлого с целью создать совершенно новую пролетарскую культуру означает выступать против уже существующей традиции собственно социалистической культуры, к которой относится также и сам марксизм». Борис Гройс, «Борьба против музея», в кн.: *Советское богатство*. СПб.: Академический проект, 2002, с. 46.

Мировое классическое наследие, прошедшее через марксистскую интерпретацию, у Лифшица избавляется от ауры буржуазного знаточества, преувеличенно филигранной разборчивости, элитарного благородства, отточенного вкуса и приобретает связь с реальностью (а значит, с идеальным как проектом человеческого сообщества). Интересно, что именно в этот период «классическое искусство» в Западной Европе становится, напротив, либо частью элитарной культуриндустрии, либо культурным архивом.

Итак, модернизм исходит из того, что реальность должна быть отвергнута, поскольку она — фальшивая, монетизированная, инструментализированная реальность, и, соответственно, противостоять ей можно, если стать нигилистичнее, чем она сама, трансгрессивным по отношению к ней. Лифшиц отвергает данный аргумент, оправдывающий художника-модерниста: симбиоз гегелевского идеализма и марксовского диалектического материализма позволяет ему считать, что в любой реальности есть порог коммунистичности, сколь бы детерминирована идеологией господствующего класса она ни была, и художник обязан видеть потенциальность такой реальности. Кроме того, зоны ужасающего, униженного — в своей последней безнадежности — сохраняют для Лифшица потенциальность артистического (человеческого, аффирмативного).

В то время как модернизм утрирует униженность униженного и ужасность ужасного, лучшие образцы до(не)-модернистского искусства, согласно Лифшицу, даже в невозможных условиях отыскивают возможность сохранять потенциальность «лучшего» в человеке и реальности.

Это вовсе не предполагает слепой идеализации, но основывается на древнегреческом понятии *энантиодромии* (с которым Лифшиц сравнивает гегелевский принцип отрицания отрицания). Речь, собственно, идет о цикле идеи, которая может войти в свою противоположность, но в результате этого она и утверждается. Энантиодромия предполагает возможность падения великого и победу малого, открытую возможность «перехода из одной противоположности в другую».¹³ Иначе говоря, имеется

¹³ «Трагедия Шекспира рисует шаткость величия человеческой души. При всем различии предмета здесь происходит в сущности то же самое, что потрясало древних

в виду тезис о единстве противоположностей, позволяющий преодолеть само отрицание. Если для Адорно отрицание отрицания и его переход в позитивность — само средоточие абстрактного идеализма, для Лифшица, напротив, это возможность перехода абстрактной декларации «в плоть и кровь», возможность становления идеи снова реальностью, из которой она вышла. Нечто поднимается до идеальности при сохранении своего реального облика, низшее и подавленное способно существовать на эстетической высоте:

Даже какая-нибудь жанровая сцена из жизни бедных чиновников входит в мир искусства благодаря циклу гегелевской идеи. Она выражается в юморе, присутствие которого свидетельствует о том, что любая, самая униженная и противоречивая ситуация ничтожного существования не может унижить всеобщие силы человечества. Они безграничны... И пусть художник покажет магию своего идеала на этом куске реального мира, а не на парадной возвышенности божеств Валгаллы.¹⁴

«ТЕАТР» КАК ПОТЕНЦИАЛЬНОСТЬ АВАНГАРДА

И все-таки, если нечто и ставит под сомнение упование Михаила Лифшица на универсальный гуманизм и на его теорию объективной реальности и «гуманной резиньации», так это вопрос о самом унижении и искажении, вопрос о зле, присутствующем в мире, о неискоренимой и вопиющей несправедливости.

в катастрофе Эдипа, этого великого ума, разгадавшего даже загадки сфинкса. Ревность Отелло — явление великого, хотя и слишком поспешного и потому напрасного разочарования. Мы видим «противоположный жест» идеи, падение великого и победу малого, знантидромию, как называли греки эту перемену мест, переход из одной противоположности в другую. Тема распятия выражала идею несчастного бога, воплощение идеи как божественного величия в нечто прямо противоположное этому величию. Отсюда тема страдающей плоти, доведенная до максимума в том виде ее, который немцы называют *Schmerzemann*. Эстетический эффект таких изображений, там, где он есть, покоится именно на возвращении всеобщего, божественного в себе через другое, противоположное» (М. Лифшиц, «Эстетика Гегеля и современность», 1982 (последний текст Лифшица), на правах рукописи. Публикация В. М. Герман, А. М. Пичиан, В. Г. Арсланова. <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/estet.htm>).

¹⁴ Там же.

Модернизм либо полностью отказывается от «злой» реальности, выбирая таким образом наименьшее зло (например, изолируя художественное мышление от мира и направляя его в русло исследования формы и материальных медиумов), либо пытается казаться «злее» реальности. В этом смысле проблема обращения художника к «нехудожественности» угнетенных, безусловно, присутствовала в разнообразных практиках модернизма и авангарда, которые остались за кадром эстетической теории Лифшица (как, впрочем, и за кадром штудий Адорно, намеренно не делающего различий между модернизмом и авангардом).

Именно в авангарде произошла революция по отношению к модернизму как к канону формального пуризма и социально-политического нигилизма. К сожалению, мы в настоящем исследовании не можем подробно останавливаться на политических аспектах авангарда — как первого (русского), так и второго (50–70-х).

Тем не менее, нам важно подчеркнуть тот факт, что в авангарде как революционном расширении модернизма была реализована совершенно особая возможность, преодолевающая не только формальный канон (который в современном искусстве обычно репродуцируется в виде канона декоративного формализма), но и эгоцентрическую, нарциссическую модернистскую протестность суверенной художественной личности.

Не учтенные Лифшицем возможности авангарда заключаются в том, что при обращении к реальности удается избежать взаимоисключающей дилеммы между модернизмом и реализмом за счет концептуального, а значит, революционного отношения к реальности. Реальность не обязательно отрицать или отражать, с ней, пребывая в ней, можно работать — даже если речь идет не о номинальном, а о воображаемом, концептуальном изменении. К реальности можно относиться как к художественной материи, в которой все — и бытие, и жизнь, и социум, и человек — составляют открытый динамический процесс. Авангард верит в то, что реальность есть, но только в том случае, когда она оживает в результате творческого, художественного к ней отношения, не априорированного единолично художником, но доступного каждому как художнику. Авангардный художник хочет *находиться в реальности*, а не отражать ее.

Зачем отражать жизнь нищего как нищего, если этот нищий и униженный сам вполне художник? Авангард способен помыслить такую потенциальность реальности, в которой каждый может выйти в «картисти-

ческое», такую жизнь, в которой просто проживание жизни с ее «харчевым», согласно Малевичу, принципом, недостаточно.

В классическом авангарде (русском, например) реальность мыслилась как утопия, в которой все, став художниками, даже бытом занимаются как искусством, коль скоро сам быт становится художественным, а «художественное» есть идеальный предел человека. В таком случае противоречие между органическим и неорганическим, геометрическим и биологическим, формальным и реальным в авангарде теряло смысл, ведь творческому подходу подвергались не только вещи, формы, изображения, но и сами люди — представляющие возможность для социальной скульптуры и превращающие социальность в возможность креативных экспериментов. В такой утопии человек-художник не нуждался в онтическом измерении жизни, так как у него уже была «идеальная» жизнь в виде искусства.

И если Лифшиц укоряет формализм за то, что тот исключает из поля зрения человека и прежде всего эксплуатируемого человека, то что можно ответить авангардному художнику, который скажет, что эксплуатируемый человек видит реальность и возможность освобождения не в том, что его изобразят, пожалеют или отразят его бедственную жизнь, а в том, что он не желает, чтобы его созерцали в формате произведения, и сам не хочет созерцать никого в подобном формате. Он может и хочет творить сам, ибо ничто из отражающего реальность «реализма», данного в режиме созерцания, не тождественно *реальному*, открывающемуся в режиме художественного опыта. Он хочет не созерцать мир и отражать реальность, но саму реальность видеть как художественное событие. Из такой перспективы вырастают не только эксперименты классического авангарда, но и концептуализм, для которого машины реальности и машины эстетики максимально сближаются.

Лифшиц считал, что искусство должно заниматься не собой, а тем, что находится вне его. Модернизм настаивает на том, что ценно только то, что находится вне мира, в ином месте, нежели мир (искусство и есть такое «иное» место). В случае авангарда зазор между жизнью и искусством должен быть размыт и социально, и политически, и эстетически. И мир, и жизнь могут потенциально становиться искусством.

И все-таки в классическом авангарде была допущена ошибка, в результате которой жизнь, открываясь в качестве художественного реди-мейда, сразу же, тем не менее, схлопывалась — схлопывалась как «про-

сто» жизнь. Классический авангард заранее декларировал художественность как телос человека и обходным путем приходил к тому же тупику, что и модернизм. Да, человек как художник должен был заниматься жизнью как искусством, но предварительно любое занятие жизнью объявлял искусством и тем самым не оставлял в жизни ничего от жизни, а в человеке — ничего ценного вне его потенциальной артистичности.

Классический авангард не отказывался от гуманизма, но ему некому было свой гуманизм предъявить, ибо каждый человек как потенциально авангардный художник должен был бы заниматься архитектурой и инженерией окружающего — жилища, мира, космоса, социума, себя и других. В этой перспективе своя человечность и «человеческое» других не очень нужны, так как человек рожден для того, чтобы заниматься миром как художник.

В связи с русским авангардом здесь возникает другой важный вопрос, который, вероятно, предрешил, с одной стороны, партийную ангажированность авангарда и его уклон в биополитику, а с другой — легкость, с которой его политические и эстетические программы были перехвачены государственным управлением (см. «Gesamtkunstwerk Сталин» Б. Гройса).

Итак, для чего искусство? Существует ли оно для того, чтобы занять все пространство жизни, чтобы быть ее творческим коллективным моделированием (как это было в классических авангардных проектах жизнестроения и производственного искусства)? Или оно выполняет свое предназначение, когда не становится программой, целью, когда возникает из сферы, *не сводимой лишь к «искусству»*, когда становится событием личного или коллективного опыта, а не социальной и государственной программой. Когда оно не может быть ни спроектированной архитектурой, ни дизайном, ни социальной инженерией, но врывается в реальность как что-то (Событие?), что остается в этой реальности как *не-смертное*, даже если продукт этого события не репрезентируется, или мимолетен, или никогда не будет экспонирован?

Модернизм оперировал понятием «нетленного», но размещал свое упование на вечность в форме, в вещи. Классический авангард произвел множество проектов «нового человека», «белого человечества», отказавшегося от бытовой жизни ради жизни художественной (вечной). Но ведь и в классическом авангарде увековечивание происходило за счет превращения жизни в искусство, в социальную скульптуру, в вечную художественную машину. Иначе говоря, классический авангард, в отличие от

модернизма, не редуцировал жизнь, но превращал ее саму в тотальный арт-проект.

Любопытно, что проект беспредметного искусства в классическом авангарде только усилил и ценность произведения, и его вещную валидность. По-настоящему же *беспредметным* (авангардным) является человек и происходящее с ним событие. То, что мы называем «театром», исполнением, — это нечто, расположенное на пороге условно «объективной» реальности и ее пресуществления. Но это пресуществление — не самодостаточно, не самореферентно, как в модернизме, и не тотально, как в классическом авангарде, а в качестве события вынесено в мир и проходит через человека, располагая его жизнь между бытием и сверх-бытием.

То, что может в такой парадигме оказаться искусством, оказывается таковым только потому, что оно постоянно мигрирует по территориям, в которых искусства нет.

Парадокс в том, что искусство есть потому, что есть сферы, в которых его нет и не может быть. Это не значит, что для кого-то оно есть, а для кого-то нет вообще, что где-то (в музее) оно есть, а в деревне нет. Это значит, что оно является не отдельной зоной, а «глаголом», миграционным процессом между ним и его (искусства) отсутствием. Поэтому вечны не продукты искусства, а вечно искусство как парадоксальный эффект не-искусства, каждый раз выявляемый заново.

СЕРАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Мы бы хотели остановиться на работах двух современных художников — россиянки Ольги Чернышевой и поляка Артура Жмиевского.

Работа Артура Жмиевского «Selected works» видится нам как «отрицательный» порог современного искусства и потому как некий поворотный пункт вековой традиции модернизма (куда мы включаем и постмодернизм). Можно сказать, что в данной работе в некотором смысле выносятся приговор артистическим практикам на территории современного искусства вообще, какими бы многообразными они ни были. Жмиевский — художник-модернист, манифестирующий исчерпанность проекта модернизма.

Ольга Чернышева в своих видеоработах, наоборот, руководствуется нарочито немодернистским отношением к реальности. Она, правда, не

вторгается в реальность как художник авангарда, но полностью преодолевает нигилизм к окружающей «серой» реальности, уже даже не созерцая ее, а растворяясь в ней, пребывая вместе ней и ее обитателями в одном пространстве.

Жмиевский в проекте «Selected Works» обнажает главный симптом модернизма: отношение к жизни как к «голой» жизни: для модерниста просто жизнь — это «голая» жизнь, если не происходит выскакивания из нее в особую, герметичную зону искусства. Чернышева же, напротив, умудряется видеть художественно-прекрасное везде, где обитает человек во всей тривиальности его повседневного существования. Жмиевский исследует те поля рутинного труда, откуда ушла возможность занятия искусством. Он видит реальность как среду обитания (*habitat*) тех, кто остался вне территории искусства по причине социальной непривилегированности, например людей рабочих профессий, которые никогда не могут оказаться внутри искусства (внутри *contemporary art*). Чернышева ищет смысл искусства в самом «бытии» человека, Жмиевский доказывает, что искусству (ни модернистскому, ни т. н. современному) никогда не был нужен человек в его банальной рутинной экзистенции.

Оба проекта интересны тем, что в определенном смысле пытаются финализировать проект «современного искусства».

Чернышева в своих видео снимает людей из толпы или те зоны городского пространства, которые обычно, даже попадая в поле зрения, не вызывают никакого интереса, не говоря уж об эстетическом интересе. На первый взгляд, это совершенно банальные ситуации, в которых оказывается главным образом анонимное, непривилегированное большинство современного города.

В западных видео-работах похожего формата образы таких социальных страт как *underclass*, *unprivileged* или *subaltern* экспонируются в рамках социальной критики, гражданского активизма, квазисоциологического мониторинга или выступают в роли шоковых субверсивных перформансов (например, в работах художника Сантьяго Сьерра).

В целом исследования социальных пространств на территории *contemporary art* выступают в роли той области в искусстве, которая декларирует коррумпированность коммерческого коммодифицированного арт-пространства, до сих пор питающегося репликами модернистского проекта и продолжающего производить вариации квазиавангардного формализма. Социальные проекты существуют вне рынков — в рамках

неправительственных, непрофитных организаций или независимых культурно-художественных институций, поэтому художники, работающие на поле социально-политической проблематики, фокусируются на многоуровневой критике системы и институций искусства, системы экономики, правительственных программ, массмедиа и т. д. Большинство работ, документирующих реальность, социальны, но не всегда артистичны.

Важно и то, что упомянутые проекты настаивают на размывании границы между искусством и жизнью. Но если авангард настаивал на этом в пользу жизни, являющейся более революционной и интенсивной, чем искусство, то многие современные, социально ориентированные художественные проекты, отменяя эстетические дискурсы как рыночные и ложные, предлагают закрепить за территорией искусства постхудожественные функции и рассматривают свою арт-деятельность как альтернативные критические медиа, альтернативные социальные инфраструктуры. В качестве микрополитической самоорганизации и общественной мобилизации такие практики необходимы и полезны, но далеко не всегда оказываются артистическим опытом.

Иначе говоря, часто социальный арт-активизм и не скрывает того, что не стремится быть художественным, что он отказывается от производства художественных объектов в пользу социальной критики, креативных общественных стратегий и пр., однако условием такого отказа является то, что эти квазисоциальные практики продолжают быть *маркированными территорией современного искусства* и воплощают социальную программу *в его контексте*, со всеми его ответвлениями и механизмами репрезентации, музеификации и коммерциализации.

Таким образом, «нерыночная» область contemporary art с политической точки зрения безусловно выполняет функцию активизации гражданского общества. Однако, несмотря на то, что художник, исследующий социальность, отказывается и от позы художника-суверена, и от самодостаточной арт-продукции, он, сталкиваясь лицом к лицу с реальностью, отождествляет ее лишь с социальностью и гражданским обществом и оставляет ее вне потенциальности «художественного». В этом случае «модернистская» парадигма как бы не разрывается. У «социального» художника остается право на суждение и анализ, остается артистическое «эго», а остальные люди и социальные страты предстают лишь исследуемым материалом его artwork, которая с таким же успехом может оказаться экспонированной и инсталлированной, как и любой формальный

«эстетский» арт-объект. В случае переворачивания модернистского проекта формальной эстетики и отказа от него в пользу креативной социальной практики художник считает, что некоммерческие, институциональные или гражданские формы социальной критики могли бы заменить не только эстетический проект, но и сам тип отношения к артистическому опыту.

В результате так называемая некоммерческая, институциональная «художественная» программа оказывается не в состоянии ни вторгаться в политические процессы, ни артистически касаться реальности и жизни людей, ибо ей приходится лишь комментировать очевидное в контексте социальных несправедливостей. Проблема этих практик вовсе не в недостаточном владении технологиями или художественным ремеслом, а в отсутствии запроса на событие — в информационно-обменной форме коммуникации с реальностью. Они довольствуются констатацией некоего положения дел, но не стремятся понять, что и с кем произошло, не могут охватить событийное измерение ситуации, не говоря уж о том, чтобы создать ее.

Ольга Чернышева отходит как от логики прямого свидетельствования о конкретных социальных проблемах, так и от логики шокового вноса нехудожественной реальности на территорию искусства.

В этом смысле ее пафос противоположен проекту Артура Жмиевского, хотя оба художника оказываются в пространстве социальных проблем.

В ситуации, когда от модернистского проекта остались лишь формальные, декоративные реплики, обновляющие свой потенциал через технологическую инновационность, при полной потере одной из главных составляющих модернистского проекта — концептуальности, в проекте модернизма остается только эстетизированная квазитрансцендентальная декоративность. Жмиевский это понимает и намеренно уходит в зону, радикально оторванную от всего «эстетического», хотя сам факт того, что полное отсутствие искусства в жизни непривилегированных представителей рутинного ручного труда предстает у него чем-то само собой разумеющимся, уже предполагает модернистское, «романтическое» представление о жизни «простого» человека как о чем-то исключительно рутинном и пустотном.

Итак, в видеопроекте Жмиевского «Избранные работы»¹⁵ исследуется рутинная жизнь работников наемного труда из разных стран. На десяти экранах идет пятнадцатиминутный видеоматериал в жанре реалити-шоу, смонтированный из 24 часовой видеосъемки служащих: немецких уборщицы, работницы прачечной, водителя бульдозера и продавщицы хот-догов, мексиканской работницы фастфуда, итальянского укладчика цемента, польской кассирши из супермаркета и др. Каждый из фильмов включает в себя эпизоды работы, досуга, приготовления пищи, сна и ухода за детьми.

Данная работа является жесткой критикой развитого капиталистического общества, уже поверившего, что оно находится на этапе перехода к посткапитализму. Вместе с тем, «голая» жизнь предстает здесь не только как среда работников низкооплачиваемого труда, но и как экзистенциальная перспектива любого человека. Художник показывает, как сложно ментально включить эти зоны рутинного проживания в кантианское интеллектуальное или эстетическое созерцание. Становится ясно и то, что территории культуры и искусства, оторванные от вне-культурных, профанных зон, лишь тешат себя надеждой об искусстве или просто-напросто развлекают себя искусством. В таком случае искусство предстает лишь декорацией «голой» жизни для тех, кто не пересекается с ее «голостью» в зоне рутинного физического труда. Однако уже то, что Жмиевский подчеркивает зазор между художественными устремлениями среднего класса в противовес полному их отсутствию у рабочего класса, воочию обнажает элемент дегуманизации, который современное искусство унаследовало от модернистского проекта.

В модернистской парадигме жизнь, которая не ведется художником независимо от его принадлежности к социальной прослойке, является «голой». Но ведь ей — «голой» жизни — предстоит любой человек независимо от социального статуса. (Как заметил Дж. Агамбен, в супермаркете или в аэропорту «голой» жизни больше, чем в семье безработного.) «Голость» жизни рассматривается Жмиевским как нечто, вынесенное за границы искусства, вне художественного произведения, способного представить суверенный жест художника. Его «модернистский» жест состоит в том, чтобы внести эту антихудожественность на территорию искусства

¹⁵ Вернисаж А. Жмиевского «Ausgewählte Arbeiten» проходил с 18 мая по 24 июня 2007 г. в Neuer Berliner Kunstverein.

в качестве ее «другого». В искусство вводится обратная сторона искусства. Таким образом, Жмиевский подводит модернистский проект к пределу: он уходит от либертинажной художественной суверенности — что означает не только уход с поля «инновационного» квазимодернистского арт-рынка, но и уход от модернистских архетипов, которые сегодня воплощает не только художник, но и медийный персонаж: неоллиберальный правитель, террорист-смертник, массмедийный шут (типа Бората) или звезда шоу-бизнеса. Жмиевский демонстрирует, что «современное искусство» и гуманизм несовместимы, ибо, как только мы выходим из территории искусства, мы оказываемся в пустоте. Современное искусство отчуждено не только от жизни огромного количества людей, но и от мира, потому что оно (современное искусство) вынуждено представлять собой практику такого отчуждения.

С чем же сталкивается Жмиевский, оказавшись за порогом арт-территории и собственно социальной инфраструктуры, мониторингом которой он, в отличие от многих своих коллег, не занимается?

В сущности, он показывает людей, жизнь и деятельность которых на территории современного искусства, представляющего в целом интересы среднего класса, — не представляют никакой, не только художественной, но и этической ценности. Как говорит сам художник, все, что делают или говорят его герои, неинтересно, у них нет своих мнений, их жизнь состоит из рутинного цикла работы, домашних обязанностей, досуга и сна, их интересует только та «культура», которая помогает им вынести рутину. У героев его реалити-проекта просто нет ни времени, ни желания высказывать мнения и тем более пускаться в рассуждения. Художник подчеркивает, что суждение и мнение — это привилегия среднего класса, более того, Жмиевский не героизирует своих рабочих посредством нарратива или беседы с ними, не ажитирует аудиторию их недовольством или протестными настроениями.

Как пишет куратор выставки Катрин Беккер, «позиция Жмиевского рассчитана на то, чтобы оставить этих людей в их тишине и даже немоте; он не позволяет дистанции — между нами, средним классом, элитой, обзревающей искусство, и ними — исчезнуть в так называемой солидарности». ¹⁶ В отличие от тех разов, когда Жмиевский пытался шокировать

¹⁶ Katrin Becker, «The Alien Shadow», в каталоге выставки А. Жмиевского *Ausgewählte Werke*. Berlin: NBK, 2007, p. 17.

аудиторию современного искусства — например, заставлял глухих исполнять кантаты Баха или снимал обнаженных статистов в камерах Освенцима, — на этот раз он коснулся зоны абсолютной банальности, демонстрируя, таким образом, изнанку современного искусства.

В проекте «Избранные работы» художник пытается критиковать симптом социальной сегрегации, в результате которой непривилегированные слои социума отбрасываются к профанной поп- и масскультуре теми, кто производит «высоколобую» культуру. При этом художник не в силах покинуть пределы критикуемой им сегрегированной реальности (в западноевропейском контексте инфраструктурной улаженности это почти невозможно). Жмиевский (подобно многим классическим модернистам) уверен в том, что именно в этой оборотной стороне искусства он способен уловить нечто не фикциональное, натуральное и реальное. Он рассчитывает на то, что эта неигровая «реальность» — по сравнению с фикционализмом современного искусства — будет чем-то предельно правдивым.

Но, по-видимому, именно здесь располагается простая ошибка, связанная с модернистской привычкой к нигилистическому принятию на себя всех возможных художественных функций субъектом-художником, судящим о реальности. Незамеченным остается самое простое: люди рабочих профессий ведут отличный от среднего класса образ жизни не по определению или по природе, а вынужденно, то есть *временно*, даже если эта временность охватывает всю их жизнь. На самом деле потенциальности художественного мышления и интенсивности внутренней жизни у этих людей может быть не меньше, чем у тех, чьей профессией является занятие искусством. Зоны «кликания» и рутинного спада есть у каждого; из них, независимо от тягот труда, состоит человеческая жизнь. Если бы это было не так, не существовало бы огромного мирового наследия «народного» искусства (называемого так потому, что определение «народный» сводит всю ценность непрофессиональной музыки к фольклору или этнической экзотике).

С другой стороны, если следовать логике Жмиевского об обделенном художественным мышлением рабочем классе, резонно задаться вопросом: почему множество современных групповых художественных, театральных, балетных проектов, поддержанных институциональными грантами, участники которых только и заняты «творчеством», так рутинны, так подражательны по отношению к «голости» жизни? Почему своими, так сказать, «художественными» произведениями эти проекты имитируют и тем самым

эстетизируют рутинные практики обездоленности в режиме реди-мейда (см. хореографию Констанцы Макрас, видео Мики Ротенберг). Иначе говоря, они пытаются изобразить свою отнюдь не «голую» жизнь голой, как если бы сытый изображал себя голодным, но делают это не ради становления тем другим, кто голоден — у которого жизнь голая (как аристократ Висконти становился реальной «матерью» из бедного квартала в фильме «Самая красивая»), а используют эстетизированный режим «голой» жизни как стиль художественного высказывания, как будто просят, чтобы их пожалели как голодных, тогда как они таковыми не являются, в то время как сами «голодные» вполне могли бы оказаться способны артистически превышать свой голод.

(Кстати, особенно нелепыми такие рутинные практики «голой» жизни становятся, когда они выносятся в качестве реди-мейдов на театральную сцену. Примером может служить берлинская театральная группа Rimini Protocol. В их спектакле «News Blow-up» действие спектакля состоит из просмотра теленовостей жителями одного из домов берлинского района Кройцберг. Все действие ограничивается тем, что эти жители, которые реально проживают в данном доме, переносят на театральную сцену повседневный распорядок дня, смотрят новости на своем языке (они граждане различных стран), изредка переводят их на немецкий. Цель спектакля — концептуализация куска повседневности как реди-мейда. Кажется, что это — попытка говорить о жизни прямо, в лоб. На самом же деле это всего лишь зрелище для социально ответственного, развитого и в меру сердобольного среднего класса.)

Проблема чрезвычайно интересного проекта Жмиевского даже не в визуальном ряде, изображающем рутину, а в том, что художник тотализирует и онтологизирует образ рутины, как бы делая его предметом размышления для «среднего класса», для «арт-территории», вменяя ей эту рутину как вину — как обратную сторону рыночного интерфейса искусства. То есть Жмиевский прав в том, что рутинный труд искажает жизнь и возможности человека, но его работа, со всем ее критическим пафосом, предназначена, как это ни странно, именно для среднего класса. Эти filmy не предполагаются для просмотра самими героями сюжетов и в целом представителями их социального слоя. Вряд ли кто-то из тех, кто совершает тяжелую рутинную работу, захочет рассматривать свои трудовые будни (даже в случае критики этого труда и социального сострадания) как окончательно и бесповоротно негативную жизнь, не представляющую

никакой ценности и исследуемую кем-то как область абсолютной профанности и банальности.

Получается, что вместо критического (брехтовского) эффекта, который должна производить среди среднего класса подобная образность, она действует прямо противоположно: подтверждает готовность среднего класса сочувствовать и сострадать и тем самым аннулирует поставленные вопросы и помогает обществу убаюкивать свою совесть. Западноевропейский средний класс живет разнообразной жизнью, имея возможность совершать суждения вкуса и выбора, а в самом искусстве изображает себя в режиме монотонности и дегуманизированной жизни низших классов, предполагая, что тем самым он понимает социальную правду об обществе.

Речь идет о социологически очевидном факте — рутине труда. Но такая позиция, разделяющая общество на когнитивно-художественные и рутинно-механические практики, не может помыслить другую потенциальность, которую вне социологической детерминированности несет в себе человек, каким бы монотонным ни был его подавляющий творческую активность труд. Тем более что там, где Жмиевский застаёт своих низкооплачиваемых рабочих за голой жизнью, — голую жизнь ведет каждый, независимо от социальной прослойки.

Итак, в работе Жмиевского приходится столкнуться с парадоксальной ситуацией. С одной стороны, в любой повседневности вне художественной территории он видит только «голую» жизнь, и это — модернистская позиция: вне экспозиционных практик у жизни нет творческой потенциальности. С другой стороны, именно эту зону «голой» жизни он вносит в искусство, эстетизируя ее.

Ольга Чернышева, в противовес модернистской парадигме, действует, не примеривая на себя позу художника и не пытаясь искусственно вызвать к солидарности. Ей это не нужно, потому что *общность* с персонажами ей дана априори, она и не мыслит другой опции. Героями видео Чернышевой, как и у Жмиевского, являются среднестатистические горожане или селяне в ситуациях «банальной» повседневности, но она не стремится как художник встать по другую сторону банальности, а способна увидеть в ней потенциальную близость любого искусству — независимо от его социального статуса.

В видеоработе «Поезд» героями становятся пассажиры электрички, вдоль которой следует с камерой художник. Собственно это и есть лично данная «объективная реальность» по Лифшицу. Здесь Чернышева оказывается в коллективном постсоветском пространстве «общего», где сложно обнаружить дух модернизма (если его понимать как антитезу буржуазного сознания, постоянно бередящего раны капитализма, но таким образом, что это состояние трансгрессивной диалектики выносится на отдельную территорию и анимирует скуку рафинированных пространств буржуазного быта).

Как это ни странно, но именно в той коллективности, где сложно предположить художественные концепции, где не произведена селекция между культурным, ценностным и не ценностным, художница ищет возможность художественности, как бы воплощая тезисы Лифшица о диалектике реального и идеального, достигая тем самым эффекта присутствия универсальности вопреки банальности повседневных, рутинных картин.

Кульминация видеоработы «Поезд» — появление в вагоне пожилого «нищего», собирающего подаяние в пластмассовую чашку как вознаграждение за чтение им стихотворения А. С. Пушкина лицейского периода, в котором Пушкин угадывается лишь по просодии и интонации. Духа пушкинской поэзии в исполнении этого анонима гораздо больше, чем во многих профессиональных актерских исполнениях поэзии русского поэта, и это убеждает в том, что поэзия и искусство располагаются не только в культуре или на территории экспозиции, но и в сингулярных моментах игры.

На видео наложена музыка второй части 23-го концерта Моцарта. На показе этой работы в Берлине (в ноябре 2006 года в кураторском проекте Антона Видокля United Nations Plaza) один из присутствующих на обсуждении художников высказал мнение, что музыка Моцарта намеренно облагораживает убогое и проблемное социальное поле, изображенное в видеоработе (кстати, Пушкин, которого читает нищий, облагораживает его не меньше), на что художница ответила, что Моцарт — повседневная музыка советского прошлого. Иначе говоря, Чернышева не делит пространств повседневного и юбилейного в рамках человеческого присутствия в мире и не исключает возможности в условиях, не огороженных валоризованной культурой, мыслить «высокое» и претендовать на него.

Вопрос таков: можно ли продолжать упования о «высоком», не огораживая территорию «высокого», не привязывая «высокое» к какому-то исключительному художественному архетипу поведения. Художница доказы-

вает, что внешняя убогость (являясь, безусловно, социальной проблемой, требующей разрешения) не должна ни эстетизироваться, ни рассматриваться как фатальное препятствие для искусства как жизни, недостаточно созревшей для артистического опыта или потенциальности к нему.

Чувству социальной солидарности у Чернышевой (если речь идет о зонах неблагополучия, а такой зоной можно считать большинство мест окружающей нас социальной действительности) сопутствует не просто журналистское, автоматическое транслирование чужой беды, а внутренний опыт художника, способного к *общности* с этой ситуацией.

Например, в фильме Чернышевой «Пароход Дионисий» показана картина досуга среднестатистических вологодских горожан, состоящего в основном из танцев на пароходе под любительское исполнение поп-хитов. Но, в отличие от Артура Жмиевского, тоже показывающего среднестатистических рабочих за прослушиванием поп-музыки или просмотром телевидения, художница не усматривает в этом «безвкусном» досуге окончательной бесповоротности. Она не оценивает эту реальность как неправильную, незстетическую по причине вульгарности манер, отдаленности этих людей от культуры и искусства. Да, это так, но это не делает человека (жизнь которого часто детерминирована многими не зависящими от него биополитическими эффектами) второстепенной, неинтересной. Верно, что эти люди не находятся там, где звучит классическая или авангардная музыка, быть может, они не отличают Леонардо да Винчи от Рафаэля, а Малевича от Кандинского, но если произведения искусства свидетельствуют о вечности «человеческого» и делаются постольку, поскольку человек все еще есть, значит, искусство потенциально всегда уже там, где есть человек — любой человек. (Хотя вряд ли с этим согласятся те, кто считает, что там, где человек становится артистом, он уже не человек, а сверхчеловек или транс-человек.)

В работах Чернышевой, безусловно, прочитывается традиция фотографии Бориса Михайлова, фотореальность которого интерпретируется западными критиками как антисоветское свидетельство о «подлинном», «неприбранном» советском пространстве, не захваченном идеологией. Такие циклы Михайлова как «Соляные озера» (1986) или «Неоконченная диссертация» (1985) действительно выходят за границы ортодоксальной партийной идеологии, но отнюдь не могут маркироваться как антисоветские в том смысле, в каком такую маркировку можно применить к классическому соц-арту советского периода.

Скорее всего, эта неприбранность относится не к отрицательному свидетельствованию оборотной стороны советской идеологии, а напротив, к тому завоеванию, которое — вопреки многим отрицательным признакам в социальном поле — реализовалось в советском пространстве. Эта внешняя заброшенность, кажущаяся убогой глазу, привыкшему к пыленепроницаемым углам и отполированной атрактивности товара, открывает реальность, в которой функция товара, а значит, большинства окружающих предметов, сведена к сподручности. Инновативный, дизайнерский, амелиорированный вид товара, на котором могла бы основываться его прибавочная стоимость, здесь часто непредставим и далеко не всем нужен. А это значит, что советское пространство Михайлова не заполнено объектами, которые проявляют себя как объекты желания. Отсюда и особая органика пространства, не упакованная в стилизованные модели архитектуры, одежды, мебели.

Весь дизайн перенесен в места большого массового скопления, в которых идеология показывает свое «лицо», в остальных же местах остается жизнь «человеческого», в которой предметность минимизирована, а событием является жизнь людей. Человек не как понятие, не как субъект или объект, а как необозримость объективного присутствия мыслящих тел. Важно, что сам фотограф не становится ни наблюдающим глазом, ни созерцающим «умом»: то, что снимает камера Михайлова, не является внешним ей.

Видеокамера Чернышевой тоже находится в чувственном пространстве «общего» с теми, кто присутствует в ее кадре. Ее камера «любит» своих героев не меньше, чем камера Михайлова. Если она и отказывается от концептуализации реальности, то для того, чтобы ухватить «реальное» человеческого присутствия. Именно такого недетерминированного человека невозможно отыскать на территории современного искусства.

АНТИ-ТЕАТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Не секрет, что западноевропейская организация социального пространства довольно демократична, что не мешает ей исключать из инфраструктуры этого пространства любой всплеск человеческого аффекта, незаконно послушного или аномального поведения. В сущности, места для аффекта в социуме не существует, он может открыто воспроизводиться

только на территории искусства (в крайнем случае, во время демонстраций политического характера, аффективность которых строго регулируется соответствующими органами государственного аппарата).

Вопрос в том, какие формы принимает этот не включенный в жизнь аффект в рамках системы contemporary art. В истории европейского искусства XX века аффект не раз преобразовывался в зоны трансгрессии, которая разворачивалась на воображаемой, условной территории освобожденной суверенности. Именно в формате contemporary art энергия аффекта маркировалась как разрешенное квазипреступление, которое, чтобы сохранить внешнюю форму аффекта, его брутальность, вынуждено было вписывать его в художественный контекст, эстетизировать. Когда-то Жорж Батай в пору семинаров Коллежа Социологии протестовал против такой культурной территориализации для выражения суверенной власти художника. Он грезил о том, чтобы художественная суверенность и власть аффекта на деле вторгались в реальность, в ее структуры и по-настоящему рушили их, а не демонстрировали эту возможность на огороженной площадке искусства. Но это были лишь грезы. Все проявления суверенной художественной воли в европейском контексте имеют место на четко ограниченной территории.

В российском политическом контексте соотношение управленческих парадигм и человеческого фактора строится по-иному. По-иному отражаются они и в искусстве. Управление в России устроено не по принципу сетевых инфраструктур, а по принципу пирамидальной конструкции, которая не стерилизует, подобно инфраструктурной сети или решетке, органические излишества (преступления, аффекты, болезни, нищету, мусор) на местах, а давит на них сверху и не пускает наверх. Во всяком случае, так эта парадигма выглядит в 2000-е, после аккумуляции и централизации капитала. Антропологический эффект этой парадигмы можно видеть в работах Михайлова, Браткова, Чернышевой (со знаком минус в фильме «Четыре» Ильи Хржановского), где равнодушие к стяжательству оборачивается убожеством и ведет к гибели.

Искусство (недавно возникшая в России «официальная» территория contemporary art) в таком случае изо всех сил тянется наверх, прочь от зоны, которая кишит конфликтами, аффектами, непонятными телами, граничащими порой с энтропией, поэтому не удивительно, что русский вариант современного искусства 2000-х годов рядится в проект «модернизации» и берет на вооружение квазимодернистскую программу формализма, перемежающуюся с медийными, спектакулярными технологиями.

Художник пытается как можно дальше отходить от зон жизни, подавляя и вытесняя свою чувственно-реактивную и аффективную связь с человеческим множеством. Возможность общности с ней, прецедент собственного, а тем более чужого аффекта, граничит с жесточайшим страхом энтропии и потому создает самые гротескные образы простонародья, как, например, в фильме Балабанова «Груз 200» или в фильме Хржановского «Четыре», не говоря уже про ряд телевизионных передач, где жизнь нижней зоны описывается исключительно в жанре криминалистики.

Как известно, в начале 90-х годов российские художники пытались на себе и своим телом репрезентировать аффект, вызванный anomией, распавшимся культурным и социальным пространством, что было связано с горизонтальной либерализированной экономикой рынка, заменившей отвергнутую «советско-социалистическую» идеологию накоплением капитала. Сегодня уже очевидно, что псевдоревolutionный потенциал акционизма 90-х являлся на самом деле индивидуалистической, почти либертиной кватитрансгрессией в условиях начального накопления капитала и захвата рынков и территорий производства. Следует также упомянуть, что эти акции зачастую граничили с «политтехнологиями» или имитировали их в условиях всеобщего политического цинизма. Агрессивность этого периода была не столько протестом, сколько захватом и приватизацией художественных территорий в отсутствие рынка и институций, для того чтобы обустроить на них дальнейшую предпринимательскую стратегию, свой «художественный» бизнес.

В таком случае инсценированный аффект, который предъявляли художники (Бренер, Осмоловский, Кулик, Пименов), являлся чем-то средним между самотерапией и самоутверждением. Он делал искусство марионеткой, подражающей тем силам, которые на местах власти постоянно использовали методы анархических микропереворотов. Та модель современного искусства, которая восторжествовала в России сегодня, вновь подражательна по отношению к стратегиям российского управления: она копирует образы «славного» государства и его успехов в управлении и бизнесе. В условиях российского капитализма современное искусство второй половины 2000-х годов злоупотребляет формальным каноном модернизма, но при этом производит его гламурно-барочные или лубочные вариации. Теперь искусство не только бессознательно подражает власти, но ищет идеологические, теологические и медийно-спектаклярные инструменты для совместимости с ее языками. Рос-

сийское искусство первой декады 2000-х годов пытается быть ближе к пирамидальному конусу власти, избегая соприкосновения с зонами неприглядной реальности.

Как помнится, именно такой реальностью занимался в 90-е годы Борис Михайлов в серии «Сумерки» (1993) и в самой жесткой своей работе «История болезни» (1997–1999; среди публики она фигурирует под названием «Бомжи»).

В «Истории болезни»¹⁷ аффект проступает не в качестве нарциссического самопредставления, шокирующей эсхатологии или «Unheimliche», как у А. Балабанова в фильме «Груз-200» и И. Хржановского в фильме «Четыре». У Михайлова аффект — не индивидуальное, а коллективное явление, и он показан в своей непосредственности и даже «нормальности».

В глубоко зашедших трагических ситуациях, охвативших значительную часть общества, аффект не маркируется как нечто индивидуально-оригинальное, исключительное или героическое. Страдающий или претерпевший ужасное событие не может его выделить и взглянуть на него извне как на эстетический интерфейс. Поэтому у Михайлова аффективное и ужасное даны как «такая вот» жизнь, в которой визуально «профанное», невыносимое существование является все-таки жизнью (не *голой* жизнью, как у героев Жмиевского). Более того, несмотря на несравнимо большие трудности выживания, чем у героев Жмиевского, и даже находясь на грани смерти, персонажи из «Истории болезни» зачастую веселы и артистичны — как будто они готовы играть, даже если это их последняя игра. Здесь, если кто и находится в аффекте, то не бравировает им, не помнит его, не осознает. О трансгрессии не может быть и речи. Трансгрессирует тот, кто хочет инсценировать *воображаемое* событие, эти же люди — около события и испепелены им. Трансгрессивные практики, базирующиеся на индивидуальной травме, при взгляде на этих людей нелепы. Брать у них интервью или делать журналистские репортажи о том, *что* с ними случилось, было бы бесчестно, да и вряд ли случившееся можно изложить нарративно. Михайлов делает по-другому. С одной стороны, он показывает ту стадию, где все — с соци-

¹⁷ О нефотографическом и аффективном в творчестве Б. Михайлова см. Елена Петровская, «Аффект времени», в кн.: *Антифотография*. М.: Три квадрата, 2003, с. 47–76; ее же «Сумерки советского», в кн.: *Непроявленное*. М.: Ad Marginem, 2002, с. 101–103.

альной точки зрения — безнадежно. (Он сам определяет эту катастрофу как приватизацию и монетизацию пространства равенства и справедливости. Ведь в начале 90-х годов пауперизация населения произошла очень быстро и ей подверглись все, кто не мог или не желал подчиняться предпринимательской логике.) С другой стороны, Михайлов не столько документирует эту жизнь в нищете и ее тяготы, сколько *анимирует* ее. Многие критики и художники (например, американская художница Марта Рослер) обвиняли фотографа в том, что он заставил своих героев обнажиться, что обнажение, показ ран, уязвленной, больной и запущенной плоти рассчитаны на шокирование аудитории.

На самом деле, все наоборот. Непристойным и «порнографическим» является сам факт присутствия столь обездоленных людей, само наличие множества таких судеб в постсоветском социальном пространстве. Именно в контексте социума и с точки зрения социума жизнь этих людей является «голой». Но художник и его камера придают ей совершенно другое измерение, задают ей рамки и мотивации игры на последнем дыхании. Поэтому, как это ни парадоксально, обнажение героев имеет иную функцию, чем может на первый взгляд показаться. Эта функция — не в разоблачении их предельной беспомощности. Напротив, жесты обнажения все больше напоминают цирковую клоунаду — близкую к смертельной опасности, но подтверждающую наличие сил, превышающих просто «голое» существование. Вместо фальшивого журналистского сочувствия, вместо анимализирующего карнавала сорокинского типа в фильме «Четыре» Михайлов создает виртуальную сцену, на которой его герои способны восстановить свое «человеческое» через игру. Они становятся «другими» потому, что художник пытается стать ими.

Как это ни странно, именно элемент обнажения аннулирует в серии «История болезни» то униженное состояние жизни, в котором оказались харьковские бомжи. Бесстыдство их обнажения скорее напоминает невинное баловство детей, еще не понимающих разницы между наготой и одетостью, с той лишь разницей, что для этих людей разница не еще, а уже непонятна. Почти непонятна и разница между бытием и игрой, отчаянием и почти юмористической беззаботностью.

Чтобы не раствориться в энтропии, не погибнуть, надо играть, становиться другим. Вот и пожилой герой видео Чернышевой «Поезд» исполняет юношеское стихотворение Пушкина.

Упомянутые нами художники — Чернышева, Жмиевский, Михайлов (конечно же, их гораздо больше), безусловно, фигурируют на территории современного искусства, однако в их творчестве очевидным образом просматривается игнорирование языков и методологий, программно задействуемых в *современном* искусстве.

Как в случае опрощения, социологизации искусства, так и в случае реанимации проекта высокого модернизма (в противовес постмодернистскому релятивизму), территория современного искусства выключает из своей перспективы то, что могло бы стать потенциальностью «высокого» от имени униженного, потенциальностью оформленного от имени не обладающего знанием о форме и ее развитии.

Сегодня вопросы формы и острающие практики, свойственные модернистской эстетике, как и постмодерные релятивистские субверсии, приобрели такой же уровень банализации, как салонные школы живописи в период постимпрессионистических прорывов. С другой стороны, и опыты когнитивного социального мониторинга, выполняющие исследовательскую и критическую функцию в искусстве, тоже нередко оказываются манерными и самореферентными подражаниями рефлексии.

В работах же Чернышевой, Жмиевского, Михайлова открывается пространство, в котором делается попытка не апеллировать к арт-территории и ее комбинаторике. Такой отказ кто-то предложит истолковывать в модернистском ключе — как нигилистический отказ от существующего художественного языка, завоевывающего этим впоследствии еще более уверенные позиции. Однако в вышеупомянутых случаях (особенно в случае Чернышевой и Михайлова) речь скорее идет о позиции, которая как будто «не помнит» и «не знает» о «современном искусстве», да и вообще не начинает обращение к миру с размышления об искусстве; и именно поэтому является искусством совершенно в ином смысле, нежели contemporary art.

Выходя в «жизнь» («жизнь» может олицетворять третий мир, война, бедность, насилие и пр.), «современное» искусство, тем не менее, не может изменить вектор отношения к самой жизни — оно все равно *использует* «жизнь» по-модернистски, как некое адорнианское «иное», чтобы впоследствии она была вписана в архив арт-территории в качестве еще одного артифицированного документа, объекта или куска реальности, как

бы по принципу «жизнь коротка, искусство вечно». В парадигме, которую имеем в виду мы, напротив, «искусство коротко, а жизнь вечна»; и только то искусство «вечно», которое это учитывает. Именно это отношение, а не иллюстрирование политических тем, проблем и нарративов позволяет искусству быть по-настоящему политическим. Как только происходит выход из логики, которая в любую документацию включает момент экспонирования, тогда можно говорить о той дистанции с жизнью, социумом и людьми, которая не считает зоны «просто жизни» «просто людей» потерянным временем, бранным по сравнению с «вечным» искусством.

Художественные опыты, которые мы описали, довольно близко подошли к тому, что мы называем исполнительским опытом или «театром». В них искусство свершается в рамках самой жизни, а артистическое действие становится *отношением* к другому или другим. В этом смысле можно сказать, что художники, движущиеся в направлении постепенного игнорирования экспозиционных пространств (пространств, в которых даже при политических темах жизнь оказывается привнесенным и отчужденным куском в нейтральном окружении современного выставочного зала), приходят к тому, что следует не просто создавать и рафинировать остранные формы или репрезентировать реальность, а позволять реальности, жизни артистически исполняться.

В принципе, здесь неизбежно возникают отсылки к программам авангарда, ибо и в них предполагалось преодоление цеховых и жанровых границ, смыкание художественного и жизненного пространств, отказ от репрезентативной цельности и герметичности произведения. Однако сегодня вопрос об авангарде стоит несколько иначе, чем в его классическую пору, или так: он не стоит как вопрос об авангарде как таковом — об артистизации жизни или жизнестроении в искусстве. Проблема, которая стоит сегодня, — это невероятная трудность, а порой и невозможность за сетью инфраструктур, информационных потоков и биополитической детерминированностью увидеть жизнь, существование живого. То, что предстоит продумать сегодня, касается не столько вопроса о связи искусства, эстетики и жизни, сколько попытки поиска и *исполнения* самой жизни.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В своей статье «Религия в эпоху цифровой репродукции»¹ Борис Гройс приходит к заключению, что современное искусство, несмотря на то, что оно находится в фазе постмодернизма, довело свой художественный проект до предельного фундаментализма, который на самом деле был изначально присущ модернизму. Иначе говоря, наша постмодерная эпоха выявила в художественном и политическом пространствах тот фундаментализм, который был заявлен проектом модернизма, но оказался не вполне им в свое время реализован.

На чем, согласно Гройсу, основывается этот фундаментализм? В первую очередь — на диктате физиологического, буквального, вещно-материального над смысловым, концептуальным, идейным, идеальным или спиритуальным. (Мы бы, в свою очередь, добавили, что вещно-материальное как в современном искусстве, так и в постконфессиональных теологических практиках подвергается все-таки своеобразной спиритуализации и сакрализации, только это происходит не в рамках веры, конфессиональной догматики, а в результате фетишизации того или иного объекта.)

Гройс отмечает появление как в искусстве, так и в политическом пространстве посттеологических теологий, в которых важна не «верность истине» и духу, но буквальное исполнение материальных условий ритуала, его «мертвой формы»,

¹ В каталоге к выставке «Medium Religion», кураторы Б. Гройс, П. Вайбель. ZKM, Karlsruhe, 2009.

важна точность буквы, которая претерпевает от этого еще большую сакрализацию.

Парадигмой подобного рода ритуализации является механическое повторение (самый примитивный, согласно Делезу, вид повторения), которое в равной степени характеризует религиозный ритуал фундаменталистского толка (например, современный ислаимзм), капиталистическую репродукцию и модель художественного производства в постмодерную эпоху. Люди и события в этой парадигме являются медиумами, носителями, но не субъектами друг для друга. Даже в том случае, когда фетишистское отношение к товару, вещи, художественному объекту как товару преодолевается, сам фетиш остается. В «фундаменталистской» парадигме человек превышает и побеждает обменную циркуляцию, но по отношению к фетишу — ритуалу или обряду, обеспечивающему бессмертие, — его бытие человеком не имеет значения. Важно только то, что он носитель обряда бессмертия; он репродуцирует ритуал и только через него обретает бессмертие. Получается, что ритуал и механическое повторение работают как функция бессмертия, но бессмертия, понятого не как вечная жизнь, а как анти-жизнь, как процедуры ее остановки или отмены.

Совершенно очевидно (и Гройс говорит об этом), что современное искусство вынуждено функционировать в похожей, т. е. в некотором смысле фундаменталистской парадигме. Оно предполагает, что существует некая сакральная ценность художественных объектов, которая внеположна миру и человечеству и превышает их ценность; при этом эта сакральная ценность должна непременно утвердиться и репрезентировать себя *материально* внутри «неценного» мира и «неценного» человеческого сообщества. Современное искусство пользуется, в сущности, модернистской логикой, согласно которой человек банален, а искусство «священно». В такой логике (весьма культовой и теологичной) люди и человеческое сообщество должны иметь свое античеловеческое «другое», через которое человек лишается своей профанности, бренности, смертности. (Постмодерн по сравнению с данной логикой релятивизирует фигуру универсальности теологической инстанции, но сохраняет расклад, в соответствии с которым человек остается полностью зависимым от случая как потенциального выражения божественного провидения.)

Мы же хотели бы мыслить «театр» и исполнение как практики, которые не занимаются бессмертием в ущерб «человеческому», как это про-

исходит в радикально-модернистской парадигме. Они не занимаются также воображаемым «прекрасным» человеком в ущерб автономности искусства, как это делало домодернистское искусство, а занимаются жизнью человека как бессмертием.

(Именно в подобных этологических задачах проявляется близость театра к авангарду. Авангард становится искусством, чтобы обращаться к «Реальному» жизни. Иначе говоря, для того, чтобы обращаться к жизни прямо, авангард использует столь косвенные формы. В авангарде ведь важен не просто архив материальной культуры, а процедуры перехода человека в режим «артистического», но так, чтобы его артистическое вопрошание оставалось на пороге жизни, не переходя этого порога, не проваливаясь в нигилизм, как это происходит в модернизме.)

Возьмем для примера характерные для современного искусства документации человеческих трагедий. В открытом медиа давно фигурируют радикальные видео: подготовка шахидами самоубийств, сами самоубийства, военные документации или свидетельства о терроре и насилии. В книге «Власть искусства» (в главе «Art at War»)² Борис Гройс констатирует, что эти медийные имиджи являются почти кантианским возвышенным, новыми иконами «жуткого», возвращающими нас к модернистским фантазмам радикализма (очевидным, например, у Батая). Многие художники (например, ливанские видеохудожники Халил Жреж, Валид Раад, Джалал Туфик), конечно же, обращаются к таким образам иначе, чем мехди или шахиды, т. е. делают это с критических, эпических или рефлексивных позиций. Однако вопрос в том, чего больше в таких обращениях: проникновения в событие, его осмысления или бессознательной тяги к шоковой субверсии, полагания области «тайного», сакрального, жуткого.

В любом случае видео или фото «радикального» содержания рассчитывают на то, что, в отличие от «лживых» массмедиа, они сообщают правду об ужасном. Вопрос в том, может ли быть правдивым то, что изначально инсценировано, поставлено, ведь фундаменталистские акции и их запись совершаются с учетом медиадokumentации. Мемориальная функция медиа, позволяющая фундаменталистской акции обрести «бессмертие», позиционируется (как у художников, так и в предсмерных

² Boris Groys, «Art at War», in: *Art Power*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, с. 121–129.

свидетельствах шахидов) как нечто, что несравненно важнее бренной жизни. Иначе говоря, документация столь неординарного, героического события важнее банальности человеческой жизни во всей ее скуке, недостойной увековечивания.

Таким образом, и в случае работ, рефлексивно исследующих терроризм, жизнь не вписывается в радикальные арт-свидетельства, а событие предстает лишь в виде субверсивной документации, несмотря на то, что эти документации, на первый взгляд, далеки от стерильного спектакля остранных форм, столь обильно представленных в пространствах contemporary art. Причина этому — аура экспозиционных пространств, антропологически и архитектурно не выходящих за рамки изобразительного искусства, за рамки кунсткамеры, в которых созерцается статичный экспонат.

В режиме театра пространство вторично по отношению к исполнительскому процессу, и как только художники делают попытку выйти из экспозиционного пространства, они нередко приходят к практикам театра, исполнения. Ливанский художник Раба Мруз свою фото-видео-иконографию шахидских акций («Three Posters», 2000, 2006) исполняет как актер. Здесь важно то, что художник выступает не в роли перформансиста, но становится актером, перформером. Мруз использует текст предсмертного свидетельства известного шахида-смертника Джамала, проносит эту речь и делает видеозапись. В начале зрители (скорее в пространстве театра, чем экспозиции) видят на киноэкране художника, исполняющего роль Джамала. Экран расположен над дверью. Неожиданно дверь открывается и зрители видят самого художника, делающего то же самое, что и на экране. Они понимают, что смотрели не подготовленную видеозапись с художником Раба Мруз, играющим Джамала, а стали свидетелями актерской игры художника на сцене в реальном времени, которая транслировалась на экран.

В данном случае, чтобы обратиться к событию, художник становится актером, исполнителем роли. И все медиа, с которыми он работает, переносятся в режим исполнения, и делается это для того, чтобы обнаружить связь с событием. Только так, косвенно, став исполнителем чужой документации, художник говорит как человек.

Похожий жест совершает Раба Мруз в своей работе «Сторона А / Сторона В» («Face A / Face B», 2001). С точки зрения медиума, — это видео, но в нем нет изображения; только голоса и субтитры — переводы с араб-

ского. Художник использует собственные детские записи 70-х годов, когда он, не имея возможности во время войны говорить со своими родственниками, эмигрировавшими из Бейрута во Францию, записывал свои речь и пение и посылал кассеты во Францию. Подобные кассеты он получал от своих близких из Франции, беженцев из Бейрута. Эти голоса и песни с кассет мы слышим с темного экрана. Эффект театра здесь очевиден. Это уже не перформанс, не документация и не аудиоинсталляция, но также не видео и не кино. Скорее повторение события, его исполнение в темноте, поскольку само событие не может быть представлено.

Итак, современное искусство представляет собой наиболее актуальную парадигму разговора о современности именно потому, что вот уже полвека оно включает в себя огромное количество различных видов творческой активности, когнитивно-исследовательских практик и художественного поведения. Арт-пространство охватывает множество артистических практик — от живописи, скульптуры, инсталляций, перформанса до социальной скульптуры, социального мониторинга и культурной и политической инженерии. Более того, способность арта не только синтезировать, но и порождать различного рода технологии не имеет аналогов в истории культуры. На территории современного искусства может оказаться почти любой жанр — от оперы и нейромузыки до биологических экспериментов: в современном искусстве есть все.

Однако, несмотря на столь обширные владения и возможности, в нем функционирует целый ряд ограничений и даже самоограничений, которые очень строго детерминируют законы территории contemporary art. В первых, где бы ни находилось пространство современного искусства (в море или на открытом воздухе), оно не может избежать логики откураторированной экспозиции. Это позволяет современному искусству быть саморефлексивным, что является наиболее сильной его стороной. Но это становится и его слабой стороной, ибо не позволяет осуществлять художественное производство без самореференции. Вернее, «современное искусство» не имеет права отступить от самореференции, и, если этого не делает художник, за него срабатывает вся система и инфраструктура современного искусства. В современном произведении всегда присутствует

мотивационная точка, предполагающая экспозицию, т. е. кураторское метарешение; эта точка срабатывает независимо от того, идет ли речь о визуально-спектаклярном объекте или о работе с социальным пространством (например, у Катарины Шеда или Пауля Альтхамера).

Как следствие, в самом искусстве в качестве противоядия появляется стремление как бы отомстить за такую предопределенность, за институциональную предсказуемость, сформировавшуюся в последние два десятилетия. Все чаще в последнее время возникают попытки сместить искусство к квазитеологическому ритуалу, вернуть искусство к культуре (особенно в современном искусстве «третьих стран»). Борис Гройс в своей выставке «Medium Religion» как раз рассматривает стратегии, которые стремятся либо жестко остановить темп циркуляции современности посредством ритуала, либо осуществить трансгрессию медийной реальности посредством еще более агрессивного медийного «терроризма».

И все-таки такой эффект — появление элементов радикальной фундаменталистской теологии в рамках contemporary art — не совсем его противоположность, скорее симптом, нередко проявляющий себя в современном искусстве, независимо от религиозной или секулярной тематики. (Вспомним ритуальные, вполне «фундаменталистские» коллективные перформансы Хермана Нича.) Другими словами, этот «фундаментализм», как уже говорилось выше, был присущ самому проекту модернизма.

Отсюда странное противоречие. До сих пор считается (и эти расчеты не лишены оснований), что современное искусство как горизонт современного мира способно обратить не достаточно модернизированные страны в сторону модернизации, рефлексии, политической культуры и пр. Это действительно происходит — современное искусство давно фигурирует в качестве наиболее глобализованного и интернационального вида культурной активности.

Однако многие примеры доказывают, что включение стран третьего и второго мира в систему global art зачастую происходит за счет апроприации культурного пространства этих стран правящими элитами, за счет подключения национальных государств к глобальному арт-проекту. В том случае, если официального подключения к арту не произошло (в Иране, Индии, арабских странах) или пока не происходит, мы оказываемся свидетелями странного парадокса, возникающего среди неоформленных, неинституционализированных художественных брожений. А именно: акции и проекты из стран, где по разным причинам имела

место лакуна contemporary art, гораздо ярче проявляют себя в квази-террористическом, фундаменталистском иконоборчестве, которое реализуется вне культурных институций современного искусства (это и есть тот самый старый модернистский нигилизм, который сегодня превратился в формалистский дизайн). Но, несмотря на это, именно благодаря этой «некультурности» они в результате попадают на global art территорию. Например, в том же московском акционизме 90-х в пору абсолютного отсутствия территории современного искусства было больше модернизма и «актуальности», чем в 2000-е годы, после появления этой самой арт-территории.

Страны третьего мира как будто мстят радикальным фундаменталистским модернизмом прилизанному галерейному contemporary object-art'у. Следовательно, проект глобального современного искусства сам себе противоречит. Он хочет быть эмиссаром современной культуры, которой не имели «другие», но «другие», принимая его внешне, системно, либо оказываются декораторами местных властей, либо (если они открыто не принимают диктат системы «западноевропейской» культуры) оказываются больше модернистами, чем сами радетели арт-прогресса.

Откуда такое противоречие? Ответ прост. На сегодня глобальный квазимодернизм contemporary art сливается с либерализмом и гражданским обществом, он «благостен» и «прекраснодушен», тогда как генеалогия модернизма далеко не чужда эсхатологии и эпатажной апологии преступления и радикального нигилизма.

Итак, мы обрисовали проблему и можем поставить вопрос. Почему получается так, что самореферентная овеществленная и отчужденная от человека современная арт-территория имеет своей оборотной стороной фантазм террора и деструкции? Возможно, по той простой причине, что достижения модернизации размещены *только в вещественном мире, в области эксклюзивного потребления*. Это касается как передовых технологий и формально-визуальных инноваций, так и социально-инфраструктурных достижений общественного интеллекта. В результате, у человека остается только две возможности (две крайности): он либо оптимизирован модернизацией, либо вытеснен в энтропию. Современное искусство симптоматически отражает эту порочную оппозицию, но не может выйти из нее. Причина одна: модернизация в постфордистском культурном пространстве модернизирует технологии и инфраструктуры, но не может привести к *модернизации человеческого и общественного*

сознания. Эта апория, выявленная еще Марксом, тем не менее, остается неизменной.

Поэтому в рамках современного искусства непонятно, на каком языке, с помощью каких средств апеллировать к тому, что исключено из проекта модернизации, не поспеваает за ним или уже не успело навсегда. Такими «неуспевающими», отстающими зонами вплотную занимается документальное кино, тележурналистика и, конечно, современное искусство. Но они занимаются этими зонами «сверху», с некой снисходительностью, как бы от имени власти — пусть и не государственной, но той, которая, естественно, должна оставаться в рамках риторики справедливости или макровзгляда на проблемы. Когда-то драматургия Брехта позволила этим зонам обрести голоса и не фигурировать в качестве энтропийных экспонатов, к которым испытывают лишь жалость (как это происходит во многих видеоработах) и которые страшны и демоничны, как в «Четырех» Хржановского—Сорокина. Ведь в драматургии Брехта действующие лица воплощают потенциалности как «артистического», так и «политического» без включения в институты культуры, несмотря на их отсутствие, не ожидая получения права на культуру через три поколения, но и не демонизируя и не эстетизируя эту лакуну.

Так что рабочие персонажи Артура Жмиевского — это спящие, потенциально брехтовские «актеры». Они еще «не проснулись», и поэтому про них рассказывает видеоизображение.

Михаэль Ханеке в своем фильме «Скрытое» («Le Caché»), как и в фильме «Пианистка», использует в качестве кульминации не кинематографические средства, а переходит к мизансценам трагедии. В фильме «Скрытое» происходит столкновение двух социальных (но также и антропологических и онтологических) слоев. Известный парижский тележурналист Жорж Лоран (тот, кто говорит о проблемах людей, исключенных из общества, тот, кто наблюдает и информирует об этом) случайно пересекается с немолодым арабским безработным Мажидом (с тем, кто исключен из общественного поля, из культуры, с тем, кто наблюдаем и ничего не производит).

Фабула фильма такова. Лоран получает видеозапись фасада своего дома, который мог быть снят только тем человеком, который сутками

следит за его квартирой снаружи. Он подозревает, что в качестве мести это мог сделать араб Мажид. Когда Жоржу было шесть лет, Мажида хотели усыновить родители Жоржа, но Жорж из ревности оклеветал Мажида: придумал историю о том, что Мажид — живодер и мучает цыплят, в результате чего родители вернули арабского мальчика в приют. О личности шантажиста Жорж догадывается по рисункам окровавленных цыплят, которые он получает вместе с видеозаписью. Жорж находит Мажида, приходит к нему домой и обвиняет его в преследовании. Мажид, после неудачной попытки оправдаться, неожиданно берет нож и перерезает себе горло, делая это в сущности для того, чтобы доказать потерянное право на потенциальное братство с Жоржем. (Уже в конце фильма становится ясно, что записи присылал Лорану его собственный сын, узнавший об этой истории от сына Мажида.) Традиционно в кино, да и в любом повествовании подобные эпизоды представляют собой спектакулярную кульминацию сюжета, они тщательно готовятся с помощью монтажа, чтобы запечатлеться в памяти зрителя в качестве иконы насилия. Здесь акт насилия настолько мгновенен и неожидан, что остается почти невидимым, скрытым (*le caché*).

На первый взгляд такой жест кажется фундаменталистским, экстремистским, однако это не так. Документации взрывов шахидов и террористической подготовки, как с точки зрения действия, так и с медийной точки зрения, имеют другие основания. Документация терроризма рассчитана на медийный и публичный аффекты, она является симбиозом жертвования и мщения, комбинирует в себе отчаяние раба и неумолимую жестокость господина. Террористического акта нет без наказания и самопожертвования. В нем нет обращения к другому, только эсхатологическое схлопывание времени через ритуальный акт, который вырывается на мгновение из времени посредством кратковременного медийного спектакля, чтобы сразу забыться, исчезнуть, как это и должно происходить с медиаматериалом.

Герой у Ханеке совершает нечто иное. Мажид обращается к своему потенциальному «брату» без свидетелей, проясняя (согласно Алену Бадью, прояснение — главный компонент театра³) то событие, которое между ними произошло, помогая этому событию свершиться. Это — событие

³ Alain Badiou, «Theses of Theater», in: *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2005, p. 72–77.

братства. Мажид совершает самоубийство, однако его самоубийство не ритуально, а «театрально» — в том смысле, что оно лишь номинально является самоубийством. На самом деле его коммуникативная функция другая: это артистический акт, жест актера, который вынужден «исполнить» самоубийство, исходя из ситуации, которая становится событием, которая проясняется, поскольку исполняется. Это и есть третье повторение смерти, о котором Делез пишет как о главном, «театральном», повторении. Мажид действует вопреки времени или в том времени, которое «сорвалось с петель», в суправремени (зоне). Режим, в котором самоубийство Мажида становится последним аргументом, — это не апелляция к справедливости, но *цезура*, переводящая Мажида в сверх-бытие игры.

Изначальным раскладом между Лораном и Мажидом является виновность Мажида, в которой Лоран не сомневается, однако посредством непредставимого действия (ценой смерти) обвиняемый утверждает свою невиновность. Это не инсценированная смерть, она не является и мстью; в отличие от смерти террориста, Мажид не умирает для глобального медиазрителя. Его смерть призвана лишь оставить неизменной потенциальность близости этих двух чуждых друг другу людей. Самооправдание Мажида (потенциального брата) не может быть юридическим, оно не может быть нарративом или документом от имени третьего лица. Только самодеятельное вступление Мажида в ситуацию на правах агента, актера (*actor*) позволяет отменить обвинение против него. Важно иметь в виду и то, что Мажид не просто кончает жизнь самоубийством, выбирая смерть, но и артистически исполняет свой выбор смерти. В жизни убить себя ради желания братства как бы невозможно, нелепо; в режиме хроники реальности такая патетика непредставима и даже невероятна. Вера в свершение братства возможна только в конденсированном времени театра.

Итак, несмотря на реальную смерть Мажида, речь у Ханеке идет о театре, и вот почему. Театр нередко зациклен на жесте смерти, неожиданно имеющей место в процессе действия. «Невыносимое» нуждается в театре. Оно нуждается в игре как преодолении этой невыносимой необратимости. (В первую очередь, в данной ситуации невыносимо ложное обвинение, а не самоубийство. Самоубийство — это уже артистический эффект.) Здесь смерть не первична, она не является целью, а оказывается эффектом перехода к режиму театра. Мажид мог бы и не убивать себя, смерть не обязательно должна стать эффектом его эмансипации. Тем не менее, его артистический порыв и самоубийство каким-то образом со-

впадают. Безусловно, эта смерть аффективна, но в том смысле, в каком сам аффект артистичен и театрален. Мотивацией к ней является неизбывное желание перестать быть ненавидимым, виноватым изгоем, а стать «братом». Вера в возможность братства и, одновременно, неотменная его невозможность толкают к игре чисто физиологически. Убивает себя не Мажид, а тот, кто становится «братом» посредством самого доступного на тот момент способа стать «братом» — способом смерти. На первом этапе смерть является воображаемым желанием; она как бы фигурирует вместо высказывания: «Смотри, я готов умереть, только бы ты мне поверил. А если ты увидишь, что я готов умереть ради этого, ты мне поверишь, значит, открытая возможность нашего братства будет восстановлена».

Таким образом, реальная смерть является театральным повторением воображаемого желания, но они совпали по времени. Время хроники «сорвалось с петель» и обрушилось во время «Реального», которое и оказалось временем искусства, театра. И уже только по факту запускания акта смерти в режиме повторения, эта смерть становится невероятным, невозможным, немислимым Событием, потому что оказалась реальной и артистической одновременно.

В идеальной ситуации следующий артистический шаг должен предпринять Жорж Лоран. Он — свидетель события, он «приобрел брата» и знает об этом, но собственному артистическому пресуществлению этого события он предпочитает сон. Вернувшись домой, Жорж принимает снотворное, чтобы забыть о случившемся. Происходит странный обмен: человек (Мажид), который на медийной поверхности описывался как угнетенный, исключенный, как молчащее и нетворческое социальное «животное», стал артистом. Но как только это происходит, социальный субъект, который в качестве документального журналиста только и занимается описанием проблем «угнетенных», не выдерживает этого всплеска, не желает проснувшейся артистической стихии от «низших».

Вот почему разговоры об угнетении и социальном исключении не имеют смысла, пока это исключение не отменяется в самом артистическом поле, пока не возникает общая поверхность для тех, кто наделен правом повествовать о проблемах мира, и тех, о ком рассказывают эти документации и медийная хроника.

Является ли вышеописанный жест исполнительским? Почему мы считаем, что он может пониматься не только этически, в качестве аффективного акта радикальной эмансипации, а имеет исполнительскую, художе-

ственную природу? Где здесь театр, если не идет речи о предварительном артистическом производстве или художественной подготовке к тому или иному действию? Здесь-то и кроется вопрос о том, что такое исполнение и чем занимается театр. Является ли его средоточием некий особый тип творческого поведения или он генетически происходит из срезом и областей, не имеющих прямого отношения к эстетике и художественной культуре, но становится таковым в режиме События, а не в качестве изображения некоего знания и умения? Событием в данном случае следует считать не обвинение Лорана и отчаяние Мажида, но и не сам акт самоубийства, взятый отдельно, а тот неуловимый толчок, промежуток, в котором совершается переход к невысказанному действию. Очевидно одно: театр имеет дело с выпадом, жестом, выходящим за рамки онтологии. Подобный жест не мог бы иметь места без решимости найти такое движение, которое не следует из предыдущих явлений ни логически, ни психологически, ни экзистенциально. Это движение, с одной стороны, как бы перекрывает течение жизни, а с другой — остается в жизни. Но главное здесь то, что исполнение всегда имеет дело с заменой ужаса — радостью. Эта «радость», о которой так много пишут и Ницше и Делез, связана не с сюжетной радостью, а с самим выпадением в игру. Чтобы сменить ужас, надо начать играть, исполнять. Что исполняет, например, Маждид? Конечно же, не месть, не угрозу и не устрашение; и уж тем более, как было сказано выше, он не «исполняет» самоубийство. Он исполняет жизнь с любимым братом, исполняет ее исполнение, делает это, чтобы остановить ту predetermined ситуацию, которая ему дана в качестве тупика. Таким образом, все, что он делает (перерезает себе шею), — это «музыка» необходимой жизни братства. Музыка есть лишней, избыточный элемент экзистенции. Чтобы осуществиться в жизни, она должна быть исполнена — таким образом она выпадает из экзистенции и в ней свершается. Но «музыкой» может быть не только реальное музыкальное произведение или пение. Ею может быть (как в спектакле Алимпијева «Мы говорим о музыке» или в случае предсмертной юмористической реплики Сократа «мы должны Асклепию петуха») нечто не совсем музыкальное — фраза, действие (брутальное самоубийство в случае фильма Ханеке), тишина. Эти элементы становятся «музыкой» или понимаются в качестве музыки, поскольку они есть радикальное непродолжение бытия в пользу исполнения той избыточности, которой в нем нет (вспомним делезовское сверх-бытие). Деррида считает, что эта избыточность всего лишь добавляется к уже

существующему, — как и все существующее существует в режиме бесконечного добавления (*supplement*) и различия добавленного; он считает, что парадоксальный переход к этой избыточности и ее исполнение не является событием, что Событие не предьявляемо и не исполняемо. У Делеза, наоборот, только исполнение (повторение) касается События, и Событие возможно только в режиме его исполнения, артистического повторения, театра. Вот и Мажид *исполняет* событие своего братства через «музыкальное» превышение — «самоубийство». Но не только исполняет это братство, он его еще и осуществляет, так как его братство состоялось в идеальном смысле. Неизвестно, состоялось ли оно для Лорана, но оно свершилось для того Лорана, который еще не солгал своим родителям и больше не солжет им. Театр в таком случае — это тот несуществующий глагол, который исполняет вторжение в реальность немислимого действия, в дальнейшем определяющее эту реальность.

Ален Бадью в книге «Руководство по инэстетике» утверждает, что все искусства, кроме театра, изначально предполагают свою «вечность» (поэзия, живопись, скульптура), в них уже предполагается замкнутость высказывания. Однако такой вечности не хватает настоящего, текущего момента. Театр ставит вопрос о вечном в режиме *времени*, в режиме *исполнения* жизни, а не ее репрезентации или отражения. Таким образом, ситуация исполнения придает вечности потенциальность свершения благодаря эфемерной сиюминутности, которой не хватает идеи.⁴ Проект вечного, идеального театр исполняет *здесь*, а не делегирует его в другое, воображаемое место «вечного» — место культуры, храма, архива, музея и пр. Театр всегда «здесь», а не «там», и это позволяет условному зрителю не созерцать происходящее как представление, а мыслить себя как потенциального исполнителя.

Переходная зона между бытием и игрой, мотивированная событием; разомкнутая не-территория, где «человеческое» сталкивается с «человеческим», а не с вещным (вещной можно назвать безусловно и теологию), — это то, что мы называем театром. Именно в театре задолго до

⁴ А. Badiou, «Theses of Theater», p. 72–77.

философии жрец превратился в человека, оглоушенного событием и окруженного другими людьми. Театр — это занятие, которое может располагаться вне медиа и территорий — где придется, где человека настигают силы к игре, которые позволяют ему включать в эту игру потенциальность любого знака (слова, движения, звука, образа, жеста), занятие, которое обретает возможность быть не просто репрезентативным выставлением, изображением, а *обращенностью к*. Поэтому артистическое исполнение не обязательно разворачивается на сцене или в театральном зале. Оно может быть везде, ибо театр — это артистическая машина, которую потенциально *производит* каждый в зависимости от того, как он сталкивается с миром и людьми.

В таком случае реальность может быть не просто увиденной, она может быть переигранной.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен, Джорджо, *Грядущее сообщество*. М.: Три квадрата, 2008.
- Адорно, Теодор, *Философия новой музыки*. М.: Логос, 2001.
- Адорно, Теодор; Хоркхаймер, Макс, *Диалектика просвещения*. М.: Медиум; СПб.: Ювента, 1997.
- Адорно, Теодор, *Социология музыки*. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
- Андреева, Екатерина, *Все и ничто. Символические фигуры в искусстве II половины XX в.* СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
- Арватов, Борис, «Театр как производство», в кн.: *Об агитационном и производственном искусстве*. М., 1930.
- Арватов, Борис, *Искусство и классы*. М., 1923.
- Арто, Антонен, *Театр и его двойник*. М.: Мартис, 1993.
- Аронсон, Олег, «Предпоследний метафизик», *Синий диван*, 2006, № 9.
- Аронсон, Олег, «Театр и аффект. Биомеханика Мейерхольда vs. психотехника Станиславского», в кн.: Гюнтер, Ханс; Хенсген, Сабина, ред., *Советская власть и медиа*. СПб.: Академический проект, 2006, с. 296–306.
- Асафьев Борис, *Музыкальная форма как процесс*. Л.: Музыка, 1971.
- Бадью, Алан, *Делез. Шум бытия*. М.: Логос-Альтера, 2004.
- Бадью, Алан, *Краткий курс Метapolитики*. М.: Логос, 2005.
- Бадью, Алан, *Этика*. СПб.: Machina, 2006.
- Батай, Жорж, «Границы полезного», в кн.: *Проклятая доля. Сакральная социология*. М.: Ладомир, 2006, с. 237–312.
- Батай, Жорж, «Суверенность», в кн.: *Проклятая доля. Сакральная социология*. М.: Ладомир, 2006, с. 360–445.
- Батай, Жорж, «Структура и функция армии», в кн.: *Коллеж Социологии*. СПб.: Наука, 2004, с. 134–145.
- Батай, Жорж, «Гитлер и тевтонский орден», «Радость перед лицом смерти», в кн.: *Коллеж Социологии*. СПб.: Наука, 2004, с. 322–328.
- Батай, Жорж. *Внутренний опыт*. СПб.: Аxioma, 1997.

- Батлер, Джудит, *Психика власти: теории субъекции*. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2002.
- Беньямин, Вальтер, *О немецкой барочной драме*. М.: Аграф, 2002.
- Беньямин, Вальтер, *Озарения*. М.: Мартис, 2000.
- Беньямин, Вальтер, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. М.: Медиум, 1996.
- Беньямин, Вальтер, «Автор как производитель», пер. И. Чубаров, *Что делать*, 2009, № 25 (http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=685%3Arealtd-article-by-v-benjamin-in-russian&catid=204%3A01-25-what-is-t).
- Бергсон, Анри, *Творческая эволюция*. М.: Канон пресс, 1998.
- Бланшо, Морис, *Пространство литературы*. М.: Логос, 2002.
- Блох, Эрнст, «Принцип надежды», в кн.: *Утопия и утопическое мышление*. М.: Прогресс, 1991, с. 49–79.
- Брехт, Бертольд, *О театре*. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960.
- Бобринская, Екатерина, *Концептуализм. Новое искусство. XX век*. М.: Галарт, 1994.
- Бобринская, Екатерина, *Русский авангард. Границы искусства*. М.: НЛО, 2006.
- Бодрийяр, Жан, *Символический обмен и смерть*. М.: Добросвет, 2000.
- Булез, Пьер, *Ориентир*. М.: Логос-Альтера, 2005.
- Бурдьё, Пьер, «Дух государства: генезис и структура бюрократического поля», в кн.: *Поэтика и политика*, Альманах Российско-французского центра социологии и философии. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1999, с. 125–166.
- Вагнер, Рихард, *Избранные сочинения*. М.: Искусство, 1978.
- Веберн, Антон фон, *Лекции по музыке. Письма*. М., 1975.
- Водолазов, Григорий, «От “социализма” к “реальному гуманизму”», в кн.: *14 текстов постсоветской школы критического марксизма*, под ред. А. В. Бузгалина, В. Н. Миронова. М.: Культурная революция, 2009, с. 517–615.
- Гваттари, Феликс, «Машинное бессознательное», *Архетип*, 1995, № 1.
- Геллер, Михаил; Некрич, Александр, *Утопия власти. История Советского Союза с 1917 до наших дней*, в 2-х т. Overseas Publications, 1982.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих, *Эстетика*, в 3-х т. М.: Искусство, 1968.
- Гендерная теория и искусство. Антология 1970–2000*, под ред. Л. Бредихиной и К. Дипуэлл. М.: Росспэн, 2005.
- Гельдерлин, Фридрих, «Смерть Эмпедокла», в кн.: Фридрих Гельдерлин, *Сочинения*. М.: Художественная литература, 1969.

- Гротовский, Ежи, *От бедного театра к искусству проводнику*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
- Гройс, Борис, *Стиль Сталин. О новом*. М.: Знак, 1993.
- Гройс, Борис, *Комментарии к искусству*. М.: ХЖ, 2003.
- Гройс, Борис, *Под подозрением*. М.: ХЖ, 2006.
- Гройс, Борис, «Борьба против музея», в кн.: *Советское богатство*. СПб.: Академический проект, 2002.
- Гройс, Борис, *Коммунистический посткриптур*. М.: Ad Marginem, 2007.
- Гульд, Глен, *Нет, я не эксцентрик. В беседах с Бруно Монсенжоном*. М.: Классика XXI, 2003.
- Гумбрехт, Ханс Ульрих, *Производство присутствия*. М.: НЛО, 2006.
- Гюнтер, Ханс; Хенсен, Сабина, ред., *Советская власть и медиа. Сборник статей*. СПб.: Академический проект, 2006.
- Деготь, Екатерина, *Русское искусство XX века*. М.: Трилистник, 2000.
- Давыдов, Юрий, *Труд и искусство*. М.: Астрель, 2008.
- Дебор Ги, *Общество спектакля*. М.: Логос, Радек, 2000.
- Делез, Жиль, *Кино*. М.: Ad Marginem, 2004.
- Делез, Жиль, *Ницше и философия*. М.: Ad Marginem, 2003.
- Делез, Жиль, *Логика смысла*. М.: Академия, 1995.
- Делез, Жиль, *Бергсонизм. Спиноза*. М.: Per Se, 2001.
- Делез, Жиль, *Различие и повторение*. СПб.: Петрополис, 1998.
- Делез, Жиль, «О музыке» (www.klinamen.com).
- Делез, Жиль, *Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- Делез, Жиль, *Складка. Лейбниц и барокко*. М.: Логос, 1997.
- Деррида, Жак, «Différance», в кн.: Елена Гурко, *Тексты деконструкции*. Томск: Водолей, 1999.
- Деррида, Жак, *Голос и феномен*. СПб.: Алетейя, 1999.
- Деррида, Жак, *О грамматологии*. М.: Ad Marginem, 2000.
- Деррида, Жак, *Позиции*. Киев, 1996.
- Деррида, Жак, *Диссеминация*. Екатеринбург: У-фактория, 2007.
- Деррида, Жак, *Письмо и различие*. М.: Академический проект, 2000.
- Деррида, Жак, «"Философия и литература". Беседа с Жаком Деррида», в кн.: *Жак Деррида в Москве*. М.: РИК, Культура, 1993.
- Дидро, Дени, *Парадокс об актере*. М.: Искусство, 1938.
- Евреинов, Николай, *Демон театральности*. М.; СПб.: Летний сад, 2002.

- Евреинов, Николай, *Театр как таковой*. Одесса: Студия «Негоциант», 2003.
- Жижек, Славой, «Женская эксцессивность», *Гендерные исследования*, 2004, № 11, с. 36–52.
- Жижек, Славой, «Рихард Вагнер или параллакс искупления», в кн.: Славой Жижек. *Устройство разрыва, Параллаксное видение*. М.: Европа, 2008, с. 301–362.
- Жижек, Славой, *Хрупкий абсолют*. М.: ХЖ, 2003.
- Задерацкий, Всеволод, *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1995.
- Кожев, Александр, *Идея смерти в философии Гегеля*. М.: Логос, 1998.
- Кант, Иммануил, *Критика способности суждения*. М.: Искусство, 1994.
- Катунян, Маргарита, ред., *Новое сакральное пространство. Научные труды МГК им. П. Чайковского. Материалы научной конференции*. М.: Музыка, 2004.
- Кузанский, Николай, *Сочинения*, т. I. М.: Мысль, 1979.
- Краусс Розалинд, *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. М.: ХЖ, 2003.
- Крусанов, Андрей, *Русский авангард, 1907–1936*. СПб.: НЛО, 1996.
- Лаку-Лабарт, Филипп, *Musica Ficta. Фигуры Вагнера*. СПб.: Аxiоma, 1999.
- Лакан, Жак, «Символический порядок», в кн.: Жак Лакан, *Семинары, Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953–54)*. М.: Гнозис; Логос, 1998, с. 289–309.
- Лакан, Жак, «Сущность трагедии», «Трагическое измерение психоаналитического опыта», в кн.: Жак Лакан, *Семинары, Книга 7. Работы Фрейда по технике психоанализа (1959–60)*. М.: Гнозис; Логос, 2006, с. 315–414.
- Ливанова, Татьяна, *История западноевропейской музыки до 1789 г. От античности к XVIII веку*, книга I. М.: Музыка, 1986.
- Ливанова, Татьяна, *История западноевропейской музыки до 1789 г. От Баха к Моцарту*, книга II. М.: Музыка, 1987.
- Литература факта*. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000.
- Лифшиц, Михаил, *Почему я не модернист*. М.: Искусство–XXI век, 2007.
- Лифшиц, Михаил, «Капитализм и буржуазная культура». *Философская энциклопедия*. М., 1962, т. II, с. 447–455.
- Лифшиц, Михаил, «Эстетические взгляды Маркса», в кн.: *Литературная энциклопедия*. М., 1932, т. VI, стлб. 843–920.
- Лифшиц, Михаил, «Лукач», *Вопросы философии*, 2002, № 12, с. 105–140.
- Лифшиц, Михаил, «Эстетика Гегеля и современность», 1982, последний текст Лифшица, на правах рукописи. Публикация В. М. Герман, А. М. Пичилян и В. Г. Арсланова (<http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/estet.htm>).
- Лукач, Георг, *Своеобразие эстетического*. М.: Прогресс, 1985, т. 1.

- Лукач, Георг, *Своеобразие эстетического*, т. 2. М.: Прогресс, 1986.
- Луман, Никлас, *Власть*. М.: Праксис, 2001.
- Луман, Никлас, *Общество как социальная система*. М.: Логос, 2004.
- Магун, Артем, *Отрицательная революция*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008.
- Максимов, Вадим, *Эстетический феномен Антонена Арто*. СПб.: Гиперион, 2007.
- Малевич, Казимир, «Мир как беспредметность», в кн.: Казимир Малевич. *Собрание сочинений*, в 5-ти т. М.: Гилея, 1998, т. II, с. 36–124.
- Малевич, Казимир, «Разум и природоестество», «Интуиция и разум», «Лень как действительная истина человечества», в кн.: Казимир Малевич. *Собрание сочинений*, в 5-ти т. М.: Гилея, 2004, т. V, с. 167–188.
- Манн, Томас, *Доктор Фаустус*. М.: Художественная литература, 1975.
- Маньковская, Надежда, *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя, 2000.
- Маркс, Карл, «Экономическо-философские рукописи 1844 г.», в кн.: Карл Маркс, *Социология*. М.: Канон-пресс, 2000.
- Маркс, Карл, «Немецкая идеология», в кн.: Карл Маркс, *Социология*. М.: Канон-пресс, 2000.
- Мартынов, Владимир, *Конец времени композиторов*. М.: Русский путь, 2002.
- Мартынов, Владимир, *Зона Opus Posth. Или рождение новой реальности*. М.: Классика XXI в., 2005.
- Манн, Томас, *Аристократы духа*. СПб.: Alexandria, 2008.
- Межуев, Вадим, «Социализм — пространство культуры», в кн.: *14 текстов постсоветской школы критического марксизма*, под ред. А. В. Бузгалина, В. Н. Миронова. М.: Культурная революция, 2009, с. 113–165.
- Мейерхольд, Всеволод, *Курсы мастерства сценических постановок. Лекции. 1918–1919 гг.* М.: О.Г.И., 2001.
- Мейерхольд, Всеволод, *Статьи, письма, речи и беседы*, в 2-х т. М.: Искусство, 1968.
- Мизиано, Виктор, ред., *Мастерская визуальной антропологии, 1993–1994*. М.: ХЖ, 2000.
- Мизиано, Виктор, *«Другой» и разные*. М.: НЛО, 2004.
- Морозов, Александр, *Конец Утопии*. М.: Галарт, 1995.
- Мурашов, Юрий; Добренко, Евгений, ред., *Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино*. СПб.: Академический проект, 2002.
- Нанси, Жан-Люк, *Согрис*. М.: Ad Marginem, 1999.
- Нанси, Жан-Люк, *Бытие единичное множественное*. Минск: И. Логвинов, 2004.
- Нанси, Жан-Люк, *Непроизводящее сообщество*. М.: Водолей, 2009.
- Ницше, Фридрих, *Философия в трагическую эпоху*. М.: Refl-book, 1994.

- Ницше, Фридрих, *Рождение трагедии из духа музыки*. М.: Ad Marginem, 2001.
- Ницше, Фридрих, *Воля к власти*. М.: Культурная революция, 2005.
- Нольте, Эрнст, *Фашизм в его эпохе. Сибирский хронограф*. Новосибирск, 2001.
- Олива, Акилле Бонито, *Искусство на исходе второго тысячелетия*. М.: ХЖ, 2003.
- Петровская, Елена, *Антифотография*. М.: Три квадрата, 2003.
- Петровская, Елена, *Непроявленное*. М.: Ad Marginem, 2002.
- Пирс, Чарлс Сандерс, *Избранные сочинения*. М.: Логос, 2000.
- Платон, «Федон», в кн.: Платон, *Диалоги*. М.: Мысль, 1993.
- Подорога, Валерий, ред., *Авто-био-графии*, сборник статей сектора аналитической антропологии. М.: Логос, 2001.
- Подорога, Валерий, *Мимесис*. М.: Логос-Альтера; Культурная революция, 2006.
- Подорога, Валерий, *Феноменология тела*. М.: Ad Marginem, 1995.
- Подорога, Валерий, «Эпоха Corpus'а», в кн.: Жан-Люк Нанси, *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999.
- Подорога, Валерий, «Словарь аналитической антропологии», *Логос*, 1999, № 9.
- Рыклин, Михаил, *Беседы с философами*. М.: Логос, 2004.
- Рыклин, Михаил, *Коммунизм как религия*. М.: НЛО, 2009.
- Рансьер, Жак, *Разделяя чувственное*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- Русский авангард 1910–1920-х годов и театр*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
- Слотердайк, Петер, «Философ на сцене», в кн.: Фридрих Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, приложение. М.: Ad Marginem, 2001.
- Станиславский, Константин, *Работа актера над собой*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
- Стравинский, Игорь, *Статьи и материалы*. М.: Советский композитор, 1965.
- Третьяков, Сергей, «Театр аттракционов», *Октябрь мысли*, 1924, № 1, с. 53–56.
- Третьяков, Сергей, «Драматурговы заметки», *Жизнь искусства*, 1927, № 46.
- Троцкий, Лев, *Литература и революция*. М.: Изд-во политической литературы, 1991.
- Тупицына, Маргарита, *Критическое Оптическое*. М.: Ad Marginem, 1996.
- Турчин, Валерий, *По лабиринтам авангарда*. М.: Изд-во Московского университета, 1993.
- Флоренский, Павел, *История и философия искусства*. М.: Мысль, 2000.
- Флоренский, Павел, *Храмовое действо как синтез искусств*, в кн.: Павел Флоренский, *Сочинения*, в 4-х т. М.: Мысль, 1996, т. II.
- Фрейд, Зигмунд, «По ту сторону принципа удовольствия», в кн.: Зигмунд Фрейд, *По ту сторону принципа удовольствия*. М.: Прогресс, 1992.

- Фрейд, Зигмунд, «Массовая психология и анализ человеческого», в кн.: *По ту сторону принципа удовольствия*. М.: Прогресс, 1992.
- Фрейд, Зигмунд, «Страх», в кн.: *Остроумие и его отношение к бессознательному*. Минск: Харвест, 2003.
- Фуко, Мишель, *Надзирать и наказывать*. М.: Ad Marginem, 1999.
- Фуко, Мишель, *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Фуко, Мишель, *Рождение клиники*. М.: Смысл, 1998.
- Фуко, Мишель, *Нужно защищать общество. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1975–1976 учебном году*. СПб.: Наука, 2005.
- Фуко, Мишель, *Психическая болезнь и личность*. СПб.: Гуманитарная Академия, 2009.
- Хабермас, Юрген, *Техника и наука как «идеология»*. М.: Практикс, 2007.
- Хабермас, Юрген, *Философский дискурс о модерне*. М.: Весь мир, 2003.
- Хайдеггер, Мартин, *Разъяснения к поэзии Гельдерлина*. СПб.: Академический проект, 2003.
- Хайдеггер, Мартин, *Бытие и время*, пер. В. В. Бибихин. М.: Ad Marginem, 1997.
- Хайдеггер, Мартин, «Исток художественного творения», в кн.: *Работы и размышления разных лет*. М.: Гнозис, 1995.
- Хайдеггер, Мартин, *Ницше*. М.: Культурная революция, 2007, т. I.
- Харджиев, Николай, *Статьи об авангарде в 2-х т.* М.: РА, 1997.
- Хардт, Майкл; Негри, Антонио, *Империя*. М.: Практикс, 2004.
- Хардт, Майкл; Негри Антонио, *Множество. Война и демократия в эпоху империи*. М.: Культурная революция, 2006.
- Холопова, Валентина; Холопов, Юрий, *Музыка Веберна*. М.: Композитор, 1999.
- Хофман, Вернер, *Основы современного искусства*. СПб.: Академический проект, 2004.
- Ценова, Валерия, ред., *Теория современной композиции*. М.: Музыка, 2007.
- Чередниченко, Татьяна, *Музыкальный запас. 70-ые*. М.: НЛО, 2002.
- Чехов, Михаил, *О технике актера*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
- Чубаров, Игорь, «Трансгрессия vs беспредел труда. Батай и Платонов», в кн.: *Авангард и идеология: русские примеры*, сост. Корнелия Ичин. Белград: Изд-во филолог. фак-та Белградского ун-та, 2009.
- Чухров, Кети, «От серии к расширяющейся вселенной», в кн.: Пьер Булез, *Ориентир*. М.: Логос-Альтера, 2005.
- Чухров, Кети, *Pound & £. Модели утопии XX в.* М.: Логос, 1999.
- Чухров, Кети, «Когда производство становится искусством», *Художественный журнал*, 2010, № 75–76, с. 43–51.

Чухров, Кети, «Театр как пространство теологии», *Синий диван*, 2005, № 7, с. 163–172.

Шиллер, Фридрих, *Письма об эстетическом воспитании*. М.: Директмедиа Паб-лишинг, 2007.

Шпет, Густав, «Дифференциация постановки театрального представления. Театр как искусство», в кн.: *Искусство как вид знания*. М.: Росспэн, 2007, с. 15–40.

Элинек, Эльфрида, *Пианистка*. СПб.: Symposium, 2001.

Ямпольский, Михаил, *Беспамятство как исток*. М.: НЛО, 1998.

Якобсон, Роман, *Тексты, документы, исследования*. М.: РГГУ, 1999.

Adorno, Theodor, *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*. London; NY: Verso, 1994.

Agamben, Giorgio, *Potentialities*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1999.

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1998.

Agamben, Giorgio, *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2004.

Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Chicago; London: The Univ. of Chicago Press, 2005.

Agamben, Giorgio, *Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1998.

Alberro, Alessandro; Stimson, Blake, eds., *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2000.

Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe*, Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2000.

Badiou, Alain, *Beckett. L'Increvable Désir*. Paris: Hachette Littératures, 2008.

Badiou Alain, *Being and Event*. NY: Continuum, 2005.

Badiou, Alain, *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2005.

Badiou Alain, *Rhapsodie pour le Théâtre*. Paris: Imprimerie Nationale, 1990.

Badiou, Alain, «De la dialectique négative dans sa connexion avec un certain bilan de Wagner», 1ère séance — École Nationale Supérieure, 8 janvier. 2005. 2ème séance — École Nationale Supérieure, 22 janvier (<http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm>).

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*. London; NY: Routledge, 2008.

Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed* (<http://www.amazon-noir.com>).

Boal, Augusto, *Legislative Theatre. Using Performance to Make Theatre*. London; NY: Routledge, 2005.

Boules, Pierre. *Points de Repères*. Paris: Bourgois, 1995.

- Brecht, Bertolt, «K-Typus und P-Typus in der Dramatik», in: *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. von Klaus Lazarovicz und Christopher Balme. Reclam, Stuttgart, 2003, p. 82–87.
- Brecht, Bertolt, «Dialog über die Schauspielkunst. Vierter Nachtrag zur Theories des Messingkaufs», in: *Texte zur Theorie des Theaters*, Hrsg. von Klaus Lazarovicz und Christopher Balme. Reclam, Stuttgart, 2003, p. 278–284.
- Brecht, Bertolt, «Über experimentelles Theater», in: *Texte zur Theorie des Theaters*. Reclam, Stuttgart, 2003, p. 637–643.
- Buchloh, Benjamin, *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art. Genesis and Structure of Literary Field*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1995.
- Burger, Peter, *Theory of the Avantgarde*. Univ. of Minnesota Press, 1984.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London; NY: Routledge, 2007.
- Butler, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London; NY: Verso, 2004.
- Cardew, Cornelius, *Stockhausen Serves Imperialism*. London: Ubu-classics, 2004.
- Chufer, Eda, «“Somewhere between an Office and Stage”: A Dramaturg Leaves her Room, a Curator Enters a Play», in: *11th Istanbul Biennial reader*, editors: WHW, Ilcay Balic. Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2009.
- Chukhrov, Ketii, «Body as the Political Excess», in: *VALIE EXPORT*, ed. by Hedvig Saxenhuber. Folio, 2007.
- Chukhrov, Ketii, «Product, Russland’ und nicht vorzeigbare Körper», in: *Zurück aus der Zukunft*, Hrsg. von Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel. Suhrkamp, 2005, p. 662–675.
- Chukhrov, Ketii, «Bloss Menschen or Something that Adorno Forgot and Brecht didn’t», in: *11th Istanbul Biennial Reader*, editors: WHW, Ilcay Balic. Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2009.
- Degot, Ekaterina, «Der Tod der Kunst und die Geburt des kreativen Schaffens», in: *Zurück aus der Zukunft*, Hrsg. von Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel. Suhrkamp, 2005, p. 539–567.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus*, tr. by Brian Massumi. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles, «One less Manifesto», in: *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. by Timothy Murray. Michigan: The Univ. of Michigan Press, 2000, p. 239–259.
- Derrida, Jacques, *L’Animal que donc Je Suis*. Paris: Galilée, 2006.

- Derrida, Jacques; Taevenin, Paule, *The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1998.
- Derrida, Jacques, «Signature, Evenement, Context», in: *Marges de la Philosophie*. Paris: Les editions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques, «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation», in: *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. by Timothy Murray. Michigan: Univ. of Michigan Press, 2000, p. 40–63.
- Fast, Omer, «Take a Deep Breath», *e-flux journal*, 2008, N 0 (<http://www.e-flux.com/journal/view/7>).
- Freud, Sigmund, «Mourning and Melancholia», in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud in 24 volumes*, ed. by James Strachey. Vol. XIV (1914–1916). NY: Vintage, 1999, p. 237–258.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1998.
- Foucault, Michel, «Theatrum Philosophicum», in: *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. by Timothy Murray. Michigan: Univ. of Michigan Press, 2000, p. 216–239.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*. Phaidon, 1998.
- Greenberg, Clement, *Late Writings*, ed. by R. C. Morgan. Minneapolis; London; Univ. of Minnesota Press, 2003.
- Groys, Boris, *Art Power*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2008.
- Groys, Boris, «Religion in the Age of Digital Reproduction», *e-flux journal*, 2009, N 4 (<http://www.e-flux.com/journal/view/49>).
- Groys, Boris, «Self-Design and Aesthetic Responsibility», *e-flux journal*, 2009, N 7 (<http://www.e-flux.com/journal/view/68>).
- Groys, Boris, *Zeitgenossische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*. Klinkhardt und Biermann, 1991.
- Groys, Boris; Weibel, Peter, ed., *Medium Religion*, ZKM, Karlsruhe, 2009.
- Guattari, Felix; Rolnik, Suely, *Micropolitiques*. Paris: Le Seuil, Les Empecheurs de Penser en Rond, 2007.
- Guha, Ranajit; Chakravorty Spivak, Gayatri, ed., *Selected Subaltern Studies*. NY; Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Guattari, Felix, *L'Inconscience Machinique. Essais de Schizo-analyse*. Encres, Recherches, 1979.
- Hallward, Peter, *Deleuze and the Philosophy of Creation*. London; NY: Verso, 2006.
- Hardt, Michael, *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*. Univ. of Minnesota, Regents, 1993.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1991.

- Jmievsky, Arthur, *Ausgewählte Arbeiten* (Selected Works). Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 2007.
- Kirkkoppelto, Esa, *Le Theatre de l'Experience*. Paris: PUPS, 2008.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1993.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Le Sujet de la Philosophie. La Philosophie en Effet*. Paris: Aubier-Flammarion, 1979.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'Imitation des Modernes. Typographies II*. Paris: Galilée, 1986.
- Lazzarato, Maurizio, «Struggle, Event, Media» (<http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/en>).
- Lazzarato, Maurizio, «Immaterial Labour» (<http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>).
- Lefebvre, Anri, *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Anri; Regulier, Catherine, *Eléments de Rythmanalyse: Introduction à la Connaissance des Rythmes*. Paris: Syllepse, Collection *Explorations et découvertes*, 1992.
- Liotar, Francois, «The Tooth, the Palm», in: *Mimesis. Masochism & Mime*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2000.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp, 1995.
- Magun, Artiom, «Negativity (dis-)embodied: Philippe Lacoue-Labarthe and Theodor Adorno on mimesis», на правах рукописи.
- Mouffe Chantal, ed., *Deconstruction and Pragmatism*, with the essays by Simon Critchley, Jacques Derrida, Ernesto Laclau and Richard Rorty. NY: Routledge, 1996.
- Mueller Roswitha, *VALIE EXPORT*. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1994.
- Murashov, Juri; Witte, Georg, Hrsg. *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Negri, Antonio, *Art et Multitude*. Paris: Mille et Une Nuits, 2009.
- Piscator, Erwin, «Bühne der Gegenwart und Zukunft», in: *Texte zur Theorie des Theaters*, Hrsg. Von Klaus Lazarovicz und Christopher Balme, Stuttgart: Reclam, 2003.
- Patton, Paul; Protevi, John, ed., *Between Derrida and Deleuze*. London; NY: Continuum, 2003.
- Raunig, Gerald, *Art and Revolution*. Cambridge, Mass.; London: Semiotext, 2007.
- Raunig Gerald, «Recomposition and Movement». 30.08.08 (<http://translate.eipcp.net/strands/02/raunig-strands03en#redir>).
- Raunig, Gerald, «A Few Fragments on Machines». 10.2005 (<http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/en>).

- Roelstraete, Dieter, What is not Contemporary Art, e-flux journal, 2009, N 11 (<http://www.e-flux.com/journal/view/106>).
- Rolnik, Suely, «The Body's Contagious memory: Lygia Clark's Return to the Museum», *Brumaria*, 2008, N 8, p. 231–243.
- Said, Edvard, *Culture and Imperialism*. NY: Vintage books, 2004.
- Sasse, Sylvia, «Theatertherapie: Doppelte Katharsis bei Nikolaj Evreinov», in: Sylvia Sasse, *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*. München: Wilhelm Fink, 2009, p. 223–243.
- Sheikh Simon, «Positively White Cube revisited», e-flux journal, 2009, N 3 (<http://www.e-flux.com/journal/view/38>).
- Spivak Chakravorty, Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard Univ. Press, 1999.
- Stockhausen, Karlheinz, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, ed. by Robin Maconie. London and New York: Marion Boyars, 1989.
- Stockhausen, Karlheinz, *Towards a Cosmic Music*. Texts selected and translated by Tim Neville. Shaftsbury: Element Books, 1989.
- SITUATIONIST INTERNATIONAL, «Contribution to a Situationist Definition of Play» (<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/play.html>).
- SITUATIONIST INTERNATIONAL, «The Theory of Moments and the Contribution to a Situationist Definition of Play» (<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/moments.html>).
- Stiegler, Bernard; Rogoff, Irit, «Transindividuation», a conversation, e-flux journal, 2010, N 14 (<http://www.e-flux.com/journal/view/121>).
- Toufic, Jalal, *The Withdrawal of Tradition. Past a Surpassing Disaster*. Beirut: Forthcoming books, 2009.
- Toufic, Jalal, *Undeserving Lebanon*. Beirut: Forthcoming books, 2007 (http://www.jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_Undeserving_Lebanon.pdf).
- Vidokle, Anton, «Art Without Artists», e-flux journal, 2010, N 16 (<http://www.e-flux.com/journal/view/136>).
- Virno, Paolo, *Grammar of the Multitude*. NY: Semiotext, 2004.
- Virno, Paolo, «Virtuosity and Revolution, The Political Theory of Exodus» (<http://www.makeworlds.org/node/view/34>).
- Virno, Paolo, «The Dismasure of Art», interview of Pascal Gielen and Sonja Lavaert with Paolo Virno, *Foundation Art and Public Space* (<http://www.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en>).
- Zizek, Slavoi, «Why is Wagner Worth Saving», *Journal of Philosophy and Scripture*, Fall 2004, № 1, Volume 2 (<http://www.philosophyandscripture.org/SlavojZizek2.pdf>).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Автономова Н. С. 50; 53
Агамбен Д. (Agamben G.) 10–11; 22; 117–127; 129–130; 138; 140–141; 233
Адорно Т. (Adorno Th.) 24; 25–26; 31; 34; 36; 44; 180–182; 187; 215–220; 223; 225–226
Алимпиев В. 204; 208; 258
Альтхамер П. (Althamer P.) 252
Аронсон О. В. 111; 113; 137
Арто А. (Artaud A.) 18–21; 72–79

Бадью А. (Badiou A.) 10–11; 78; 80; 89; 179–183; 209; 255; 259
Балабанов А. О. 242; 243
Балибар Э. (Balibar E.) 104
Батай Ж. (Bataille G.) 18; 120; 241; 249
Беккер К. (Becker K.) 234
Беккет С. (Beckett S.) 127; 180
Бельмер Х. (Bellmer H.) 191
Бене К. (Bene C.) 94; 117; 125; 131
Берг А. (Berg A.) 193
Бергсон А. (Bergson H.) 89
Бетховен Л. ван (Beethoven L. van) 25; 30–35; 40; 44–46; 133; 183–184; 215
Бланшо М. (Blanchot M.) 104; 204
Бодлер Ш. П. (Baudelaire Ch. P.) 213
Братков С. А. 241

Бренер А. Д. 242
Брехт Б. (Brecht B.) 131–132; 191; 254
Булез П. (Boules P.) 23; 181; 192–193; 194–199; 201–202; 206

Вагнер В. Р. (Wagner W. R.) 10; 23; 44; 97; 143; 148–150; 155–156; 157; 162–163; 179–188
Вальц С. (Waltz S.) 204; 206–207
Васильев А. А. 152
Веберн А. фон (Webern A. von) 193; 194
Видокль А. (Vidokle A.) 238
Вико Д. (Vico G.) 222
Винкельман И. И. 222
Винтерберг Т. (Vinterberg T.) 132

Гваттари Ф. (Guattari F.) 97; 107–108; 111; 113; 142; 143; 144
Гегель Г. В. Ф. (Hegel G. W. F.) 13; 25; 30–32; 161; 218–219; 221
Гельдерлин Ф. 83; 84–85; 148
Гераклит 148; 170
Гердер И. Г. (Herder J. G.) 222
Гете И. В. фон (Goethe J. W. von) 23; 39; 146–147; 159–160
Гоббс Т. (Hobbes Th.) 136
Гройс Б. Е. 223; 228; 247; 247–249; 252
Гротовский Е. (Grotowski J.) 94–96

- Дебор Г. (Debord G.) 104
 Делез Ж. (Deleuze G.) 10–11; 17–23; 49; 71; 73; 80–84; 85; 86–91; 94; 94–100; 102; 107–109; 111; 113–117; 123; 125–128; 131–134; 142–143; 144; 163–165; 169–171; 173; 190; 195; 197–204; 206–207; 248; 256; 258–259
 Деррида Ж. (Derrida J.) 10–11; 18–21; 49–60; 63–77; 84; 87–88; 101–102; 199; 258
 Джадд Д. (Judd D.) 8
 Дидро Д. (Diderot D.) 84
 Достоевский Ф. М. 102
- Еврипид 146
- Жижек С. (Žižek S.) 104; 181
 Жмиевский А. (Jmievsky A.) 24; 229–230; 232–237; 239; 243; 245; 254
 Жунин М. 208
- Каннингем М. (Cunningham M.) 192
 Кант И. (Kant I.) 81–83; 146; 160; 216–217
 Кафка Ф. (Kafka F.) 102; 127
 Кейдж Д. М. мл. (Cage J. M. Jr.) 192; 197
 Киркопельто Э. (Kirkkopelto E.) 20–21
 Кожев А. В. 120
 Кузанский Н. 92
 Кулик О. Б. 139; 242.
- Лакан Ж.-М.-Э. (Lacan J.-M.-E.) 100
 Лаку-Лабарт Ф. (Lacoue-Labarthe Ph.) 79; 84; 85; 97; 179–181; 185
 Ленин В. И. 222; 223
 Лиотар Ж.-Ф. (Lyotard J.-F.) 23; 190–192; 195–200; 204
- Лифшиц М. А. 24; 210–227; 238
 Локк Дж. (Locke J.) 136
 Лукач Г. (György L.) 220
- Малевич К. С. 11–13; 227; 239
 Малларме С. (Mallarmé S.) 20; 196; 213
 Мамлеев Ю. В. 135
 Мандельштам О. Э. 127
 Манн П. Т. (Mann P. Th.) 25–26; 40
 Маркс К. Г. (Marx K. H.) 12–14; 190; 221; 254
 Марталер К. (Marthaler C.) 46–47
 Меезе И. (Meese J.) 177
 Мессиаен О. Э. Ш. П. (Messiaen O. E. Ch. P.) 142
 Михайлов Б. А. 24; 239–241; 243–245
 Моррис Р. (Morris R.) 8
 Моцарт В. А. (Mozart J. Ch. W. Th.) 31; 40; 133; 143; 179; 188–189; 238
 Мруз Р. (Mroue R.) 24; 250
 Мюль О. (Mühl O.) 177
- Нанси Ж.-Л. (Nancy J.-L.) 101–103; 104
 Негри А. (Negri A.) 104
 Ницше Ф. В. (Nietzsche F. W.) 10–11; 23; 28; 39; 41; 102; 143–172; 174; 176–178; 258
 Нич Х. (Nietsch H.) 252
 Новалис (Novalis) 36
- Осмоловский А. Ф. 242
- Петровская Е. В. 243
 Пименов Д. 242
 Пирс Ч. С. (Peirce Ch. S.) 32; 56; 58–65
 Платон 145; 161; 170; 172; 175
 Платонов А. П. 102

- Подорога В. А. 22; 101–114; 116; 123; 126; 137
 Пушкин А. С. 188; 210; 238; 244
- Раад В. (Raad W.) 249
 Рослер М. (Rosler M.) 244
 Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 66–67
- Саундерс Р. (Saunders R.) 204
 Слотердайк П. (Sloterdijk P.) 158–160; 164; 166–169; 171–174; 177
 Смит Т. (Smith T.) 8
 Сократ 23; 143; 146; 171–172; 174–176; 178; 188–189; 258
 Сорокин В. Г. 22; 134–136; 138; 141; 254
 Соссюр Ф. де (Saussure F. de) 56–57; 59
 Софокл 84; 146
 Стравинский И. Ф. 184
 Сьерра С. (Sierra S.) 230
- Триер Л. фон (Trier L. von) 98
 Туфик Д. (Toufic J.) 249
- Уорхол Э. (Warhol A.) 98; 197
- Фергюсон А. (Ferguson A.) 222
 Форман М. (Forman M.) 189
 Фрейд З. (Freud S.) 165; 217
 Фрид М. (Fried M.) 7–8
 Фуко М. (Foucault M.) 11; 18; 202
- Хайдеггер М. (Heidegger M.) 10–11; 27–29; 51–53; 117–122; 127; 160–163
 Ханеке М. (Haneke M.) 41; 44; 254–256; 258
 Хржановский И. А. 22; 134; 241–243; 254
- Чернышева О. Ю. 24; 229–230; 232; 237–241; 244–245
 Чесляк Р. (Cieslak R.) 96; 98
- Шварцкоглер Р. (Swarzkogler R.) 177
 Шеда К. (Seda K.) 252
 Шекспир У. (Shakespeare W.) 16; 79; 92–95; 117; 125; 224
 Шенберг А. Ф. В. (Schoenberg A. F. W.) 25; 44; 193
 Шиллер И. К. Ф. фон (Schiller J. Ch. F. von) 146; 184
 Шопенгауэр А. (Schopenhauer A.) 146; 148; 161
 Штокхаузен К. (Stockhausen K.) 194; 197
 Шуберт Ф. П. (Schubert F. P.) 30; 34–38; 43–47
- Элинек Э. (Jelinek E.) 27; 37; 38; 44
 Энгельс Ф. (Engels F.) 221
 Эсхил 146

SUMMARY

Why is it that philosophy when speculating on art so often addresses theatre — sometimes as the specimen of utmost artistic or political intensity, sometimes as the metaphor of new thinking, or on the contrary as the embodiment of false creativity.

The book by Keti Chukhrov analyses the concept of “theatre” in a number of important philosophic projections on art, in which theatre defines the horizon not only of artistic practices but of philosophy too,— often turning thought itself into a sort of artistic topology.

The research touches upon the anthropology of the act of performing and deals with various regimes of “repetition” in performing practices (which are not the same as performance as it is understood in contemporary art). One of the principal contexts of the book is a philosophic topology of “theatricality” of Gilles Deleuze, and his categories of repetition, difference and event. Apart from Deleuze the book tackles the politics of theatre and the anthropology of performing in works by R. Wagner, F. Nietzsche, J. Derrida, Ph. Lacoue-Labarthe, P. Sloterdijk, M. Heidegger, F. Liotar, G. Agamben, V. Podoroga. The author proposes to consider theatre and contemporary art as two different cultural and anthropological paradigms of contemporaneity. Theatricality and act of performing are brought forward as the specific experience that enable not only to rethink aesthetics through ethical and political dimensions but that open up the potentiality of metanoya and event in existence.

БЛАГОДАРНОСТИ

Автор выражает особую благодарность за участие в работе над книгой Артему Магуну, Милене Кондратьевой, Валерию Подороге.

А также благодарит Виктора Алимпиева, Павла Арсеньева, Бориса Гройса, Дмитрия Гутова, Дмитрия Виленского, Екатерину Деготь, Ирину Жеребкину, Сильвию Зассе, Сергея Епишева, Александра Иванова, Николая Льговского, Александру Касаткину, Космина Костинаса, Надежду Маньковскую, Владимира Мартынова, Виктора Мизиано, Бориса Михайлова, Рабию Мруз, Анатолия Осмоловского, Бориса Останина, Виталия Пацюкова, Елену Сорокину, Ольгу Чернышеву, Игоря Чубарова, Георга Шольхаммера.

Научное издание

Кети Чухров
**БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ:
ПРОЕКТ ТЕАТРА В ФИЛОСОФСКОЙ
КРИТИКЕ ИСКУССТВА**

Научный редактор *А. В. Магун*
Серия «Эстетика и политика». Вып. 1

Редактор *Б. В. Останин*
Корректор *П. А. Казарновский*
Дизайн *А. Ю. Ходот*
Верстка *А. Б. Левкина*

Издательство
Европейского университета в Санкт-Петербурге
191137 Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3
Сайт и интернет-магазин Издательства:
WWW.EUPRESS.RU
e-mail: books@eu.spb.ru
тел.: +7 812 579 2133

Подписано в печать 15.03.2011.
Формат 60×88¹/₁₆. Усл. печ. л. 17,1. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме»,
192007 Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40
тел./факс (812) 766-05-66
e-mail: renome@comlink.spb.ru
www.renomespb.ru

Новая серия Издательства ЕУСПб
«ЭСТЕТИКА И ПОЛИТИКА»
Научный редактор серии — А. В. Магун

Уже в античности, как только искусство выделилось в область, отдельную от религии и «дизайна», встал вопрос о его политической роли — разрушительной, терапевтической или консолидирующей. В конце XVIII века романтизм вернулся к этой античной проблеме и предложил искусство в качестве матрицы нового либерально-демократического государства: искусство соединяет ум и чувство, формует общество или, наоборот, расплавляет его в текучей неопределенности.

Но почти сразу же, в гегелевской «Эстетике», искусство само оказалось под вопросом. Нужно ли оно вообще? Если нужно, то не должно ли оно превратиться просто в дизайн и политическую пропаганду? Или, наоборот, его единственная судьба — это самодостаточная автономия?

В XX веке авангард, модернизм, позднее — «современное искусство», радикально переосмыслили роль искусства, стараясь уйти от прежнего сакрального или орнаментального ее понимания. В этой новой ситуации искусство стало в либеральном обществе институтом политической критики и инновационной теории. Но оно не может смириться с этой ролью и стремится выскочить за институциональные рамки, ставя перед собой и перед обществом вопросы о свободе и справедливости в экспериментальной, утопической форме. В серии будут издаваться книги по современной теории искусства и политической теории, в которых обсуждаются политические функции и амбиции искусства, роль искусства в обществе и его истории.

Готовится к изданию:

Геральд Рауниг
ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ
Пер. с англ. и нем. А. Скидана и Е. Шраги

ИЗДАТЕЛЬСТВО  ЕВРОПЕЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

ЧИТАЙ ЕУ

книжный интернет-магазин

www.eupress.ru



**актуальные
исследования**

**антропология
искусство
история
культурология
политология
социология
философия**

Европейский университет
в Санкт-Петербурге

СПб., ул. Гагаринская, 3
Тел.: +7 (812) 579-21-33
Э-почта: mail@eupress.ru

Почему, размышляя о том, что такое искусство, философия так часто обращается к театру: иногда за примером наивысшей интенсивности художественного высказывания или, скажем, политической воли, порой — как к метафоре нового типа мышления, или, напротив, как к опыту ложной художественности? Автор пытается ответить на эти вопросы, анализируя применение понятия «театр» в ряде важнейших эстетических теорий, где театр определяет горизонт не только художественных практик, но и самой философии. Один из главных сюжетов книги — исследование антропологии исполнительских опытов, анализ различных режимов «повторения» в исполнительских искусствах и, соответственно, обращение к философской топологии театральности Жюлья Делеза, основанной на категориях повторения и события. В книге также рассматриваются теории перформативности Р. Вагнера, Ф. Ницше, Ж. Деррида, Ф. Лаку-Лабарта, П. Слотердайка, М. Хайдеггера, Ф. Лиотара, Дж. Агамбена, В. Подороги. «Театр» оказывается не столько жанром, сколько экзистенциальным измерением, сводящим воедино этику, политическую эмансипацию и искусство.

Кети Чухрав — кандидат филологических наук, преподает на кафедре всеобщей истории искусства РГГУ, член редакционного совета «ХЖ». Автор публикаций по теории современного искусства, культурной политике и философии культуры.



ISBN 978-5-94380-108-2

