

На правах рукописи

Чухрукидзе Кетеван Карловна

**ФЕНОМЕН ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ:
АСПЕКТ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

Специальность 09.00.03 – История философии

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук

Москва – 2013

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной философии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ).

Официальные оппоненты **БОРИС ВАСИЛЬЕВИЧ МАРКОВ**
доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный
университет, заведующий кафедрой
философской антропологии

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ МИГУНОВ
доктор философских наук, профессор,
Московский государственный университет
им. Ломоносова, заведующий кафедрой эстетики

ИГОРЬ ВАДИМОВИЧ КОНДАКОВ
доктор философских наук, профессор,
Российский государственный гуманитарный
университет, профессор кафедры истории и
теории культуры

Ведущая организация: федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Защита состоится 25 апреля 2013 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 212.198.05, созданного на базе РГГУ, по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 6, ауд. 206.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГГУ по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 6.

Автореферат разослан 25 марта 2013 года.

Ученый секретарь

диссертационного совета

В.М. Карелин

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Сегодня понятие искусства – в его общем и обобщенном смысле – фигурирует тогда, когда исследуется в качестве эстетики, истории, культурологии, т. е. в том случае, когда оно рассматривается в качестве научного феномена. Когда же мы апеллируем к искусству как к практике, мы заведомо 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 сегодня является доминирующей цивилизационно-культурной парадигмой современности. Однако, претендуя на универсальный контекст, современное искусство (contemporary art) при этом остается в тисках апологии «ценной» вещи и, за редким исключением, не способно прикоснуться к важнейшим составляющим человеческого опыта. Несмотря на наличие работ, созданных в рамках «эстетики взаимодействия» (relational aesthetics), большое количество перформансов, видео-документаций и акций, на территории современного искусства все равно преобладает логика экспонирования овеществленных объектов. Так что работы, часто выходящие за рамки экспозиционных пространств, тоже существуют по преимуществу в логике экспонирования. Современное искусство, апроприировавшее заявку на то, чтобы быть искусством «вообще», – «всеобщим» искусством, а не просто его видом, – остается главным образом визуальным, изобразительным искусством, где произведение – *вещь*.

В настоящей работе мы делаем попытку обратиться к тем философским проекциям об искусстве, в которых искусство отходит и от негативности модернистского проекта, все еще остающегося важным для современного искусства, и от постмодернистской всеядности, как антитезы пуризму модернизма. Но оно не возвращается больше и к мимесису в его традиционном понимании как к уподоблению, подражанию или репрезентации. Мы обращаемся к ряду философских работ (Ницше, Вагнера, Делеза, Деррида, Агамбена, Подороги, Бенямина, Слотердайка, Бадью), в которых анализируются невещественные практики театра и делается попытка определить антропологию подобной невещественной *перформативности*.

В вышеупомянутых философских работах опыт исполнения, перформативности фигурирует не как предмет для эстетического анализа произведения искусства, не как предмет для рецептивного созерцания и описания, а как свершающийся творческий процесс, описываемый в режиме своего перформативного разворачивания. Именно поэтому метафора

театра, антропология актера, исполнителя, перформера становится объектом для исследования творческого процесса как свершающейся акцидентальности.

Ситуация постмодерна создала ситуацию, в которой, с одной стороны, больше невозможны классические виды художественного производства. С другой стороны, канонизированные произведения модернизма, авангарда и постмодерна, уже успевшие стать классикой, многие философы (например, Жак Рансьер) предлагают продолжать описывать, воспринимать и определять в духе кантовско-гегелевского эстетического созерцания. Проблема в том, что данные произведения больше не соответствуют духу такой эстетики. Рансьер, тем не менее, предлагает прекратить разделять эстетический опыт на типы и периоды его производства и пытается разработать (наперекор эстетике радикального модернизма Адорно и эстетике радикального постмодернизма Лиотара) теорию восприятия произведения как всеобщего разделения чувственного. Таким образом, он предлагает сохранить кантовские и шиллеровские эстетические категории релевантными для любого, в том числе и современного, искусства. Рансьер предлагает не замечать конфликт между «прекрасным» и «возвышенным», расколовший искусство на духовные, когнитивные и чувственные практики уже в эпоху романтизма. Другими словами, с точки зрения Рансьера, то, ради чего авангард радикализировал художественное производство, – а именно ради политического обобществления искусства (в случае, например, конструктивизма или производственного искусства) или во имя сохранения соотношения политической и эстетической радикальности (в случае классического Авангарда, за который ратовали Малевич, Адорно, Гринберг) – можно осуществить и без принесения в жертву классической эстетики.

Тем не менее философские тексты, к которым мы обращаемся в данном исследовании, являются критикой как модернизма, классического авангарда, так и постмодерной эстетики. В целом не только в философских, но и во многих искусствоведческих критических текстах (Н. Буррио, К. Бишоп, Т. Мюррей) именно перформансные практики, конструирующие процесс, ситуацию, исполнительский контекст, наперекор произведению как объекту или вещи, становились альтернативой теоретического анализа искусства через призму восприятия, предлагая исследовать его как процесс производства, а не как объект созерцания. Не вдаваясь на данном этапе в различия между перформансом (современного искусства) и перформативными практиками исполнения, практиками «театра», которые нам предстоит проанализировать, можно констатировать, что в философии интерес к анализу перформативности возникал в связи с критикой традиции мимесиса, репрезентации, в контексте обращения к мышлению События.

Отсюда и актуальное значение философии События Жюль Делеза, и философии различия Жака Деррида, в работах которых мимесис и репрезентация подвергаются критике с разных, порой противоположных точек зрения. Деррида осуществляет критику репрезентации с позиций деконструкции, апофатической невыразимости содержания и отказывает любой перформативной акцидентальности в том, что она может содержать событийность, таким образом, вовсе нивелируя роль событийности по сравнению с функцией «письма» и деконструкции. Делез же, напротив, именно в практиках «театра», перформативности, акцидентальности исполнения ищет новые потенциальности как для философии, так и для искусства.

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

В случае отказа от антропологической парадигмы театра становление в философии 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 рассматриваются в данной философской 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) само бытие понимается как становление, которое генетически порождает из себя событие. 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. В этом случае театр располагается 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. Анализ практик исполнения переворачивает рецептивный подход к производству

искусства и позволяет отказаться от отношения к произведению как к предмету или объекту и проникнуть в самую процессуальность производства. 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 перформативной, повторительной, артистической практике и мыслится как событийный и описывается в настоящей работе.

Степень разработанности проблемы. Обращение к театру в философской литературе имеет долгую и многогранную историю. Литература по теории театра очень обширна. Гораздо меньше материалов и исследований, посвященных конкретно антропологии перформативности и акцидентальности исполнения. Наряду с философскими и теоретическими текстами, исследующими аспект перформативности и исполнения, большой вклад в исследование данной проблемы внесли сами фигуранты театральных практик. Важнейшие составляющие антропологии актерской игры исследуются в работах: Д. Дидро («Парадокс об актере»), Н. Гартмана («Игра и искусство актера»¹), Вс. Мейерхольда, Г. Зиммеля («Философия актера»²), К. Станиславского, Б. Брехта.

Аспект коммуникативного, рецептивного и политического измерений театра представлен в текстах Вс. Мейерхольда, Б. Брехта, А. Таирова, Э. Гомбриха³, Б. Арватова, С. Третьякова, Э. Пискатора⁴, А. Боала⁵.

Среди текстов, посвященных вопросам режиссуры: П. Брук, Э. Гордон Крэг⁶, Вс. Мейерхольд, Е. Гротовский, Б. Брехт.

Вопросы театральной репрезентации и ее критика представлены в следующих исследованиях: Дж. Бэриш⁷, Д. Генон⁸, Р. Нэгель⁹, С. Вебер¹⁰.

¹ *Hartman N. Das Schauspiel und die Kunst des Schauspielers // Hartman N. Aesthetik. Berlin: de Gruyter, 1966. S. 108-113.*

² *Simmel G. Zur Philosophie des Schauspielers // Texte zur Theorie des Theaters, Hrsg. von K. Lazarowicz und Christopher Balme, Shtuttgart, Philipp Reclam jun., 2003. S. 244-256.*

³ *Gombrich E.H. Der Anteil des Beschauers // Texte zur Theorie des Theaters, Hrsg. von K. Lazarowicz und Christopher Balme, Shtuttgart, Philipp Reclam jun., 2003. S. 496-501.*

⁴ *Piscator E. Buhne der Gegenwart und Zukunft // Piscator E. Schriften, Bd.2, Hrsg. von L. Hoffmann. Berlin, 1968. S. 32-37.*

⁵ *Boal A. Theatre of the Oppressed. New York: Theatre Communications Group, 1993.*

⁶ *Craig E.G. The Art of Theatre: the First Dialogue // Craig E.G. The Art of Theatre. London, 1905.*

⁷ *Barish J. The Antitheatrical Prejudice. Berkeley: Univ. of California Press, 1981.*

⁸ *Guénon D. Actions et Acteurs. Paris, Belin, 2005.*

В философской литературе сама проблема акцидентальности исполнения проблематизируется вокруг двух противоположных позиций: согласно первой позиции содержание театрального действия начиная с Нового Времени может состоять лишь в спекулятивных, ментальных диспозициях, в пользу которых исключается сам опыт перформативности. Такой подход демонстрируют Ж. Деррида (J. Derrida) и другие представители страсбургской школы – Ж.-Л. Нанси (J.-L. Nancy), Ф. Лаку-Лабарт (Ph. Lacoüe-Labarthe), Э. Киркопельто (E. Kirkkopelto). Согласно второй позиции философия постструктурализма актуальна именно критикой спекулятивности и вводом значения перформанса, перформативных практик и действия, как в философию, так и в искусство. Мы остановимся, главным образом, на двух работах, представляющих данные противоположные позиции. Это монография Э. Киркопельто «Театр опыта» и коллективная монография под редакцией Я. Бьюкэнана (I. Buchanan) «Делез и перформанс».

В своей книге «Театр опыта» теоретик театра Эса Киркопельто¹¹ попытался исследовать те философские задачи, которые появились наряду с новым взглядом на театр как на искусство репрезентации в таких сочинениях, как «Об искусстве трагедии» (1972) и «О патетическом» (1793) Фридриха Шиллера, а также во «Фрагментах поэтики» Фр. Гельдерлина. С точки зрения автора эти работы сформировали в большой степени не только задачи театра Нового Времени, но и его поэтику и мышление. В данных работах через задачи театра переопределяются пост-кантовские категории опыта, трансцендентальности и метафизики и делаются первые попытки критики эстетики прекрасного и мимесиса посредством теории возвышенного. Эти сочинения (Киркопельто наряду с вышеупомянутыми текстами упоминает еще и «Письма о догматизме и критицизме» Шеллинга) оказываются с точки зрения автора новым инструментом философской критики в противовес докритическому, докантовскому догматизму Спинозы. Именно в работах вышеупомянутых мыслителей решается вопрос сведения воедино рациональности и чувственности, эпистемологии и эстетики, внутреннего и внешнего. Как пишет Э. Киркопельто, отныне вопросы морали, политики, познания и чувственности могут решаться на сцене. Более того, вышеупомянутые работы Шиллера, Шеллинга и Гельдерлина инспирированы главой «Аналитика возвышенного» из кантовской «Критики способности суждения». Цель театра больше не в имитации, но в явлении идеального. Функция трагедии у Шиллера, например, состоит в том, чтобы довести до предела страдание и снять его

⁹ *Naegele R.* Theatre, Theory, Speculation. Baltimore and London: John Hopkins Univ. Press, 1991.

¹⁰ *Weber S.* Theatricality as Medium, New York: Fordham Univ. Press, 2004.

¹¹ *Kirkkopelto E.*, Le Théâtre de l'Expérience. Paris: PUPS, 2008. P. 38–47.

«возвышенным». Таким образом, как теория театра Шиллера, так и размышления Шеллинга и Гельдерлина позволяют Киркопельто сделать заключение, что задачи театра и сцены Нового времени имеют *спекулятивный* характер; они скорее философичны, чем художественны и преследуют цель закрепить опыт как трансцендентальную процедуру. Другими словами, театр, драма, трагедия есть другое название аналитики возвышенного Канта. Театр отныне саморефлексивен и описывается Киркопельто как сценическое воплощение трансцендентальных категорий.

Однако интересно, что в таком спекулятивном театре исчезает перформативная составляющая. Как показывает автор, здесь сцена – это в первую очередь не место действия, а место видимости, на которой может предстать абсолют. Произведение искусства, и драма в частности – это явление абсолюта, но не в режиме реализации или исполнения его производства, а в качестве его видимости (позиция совершенно противоположная нищевской, акционистской, интерпретации трагедии).

И вообще искусство связано не со свершением или актуализацией, а с являемостью. Как, впрочем, и эстетика, – которая предстает как статичная видимость, а не как производство. Отсюда и идеология гения у Шеллинга и необходимость явления метафизики на сцене в той мере, в какой трансцендентальное измерение предполагает выход героя за пределы объективного мира. Таким образом, спекулятивный характер драмы – пребывающей между действием и рефлексией, между суждением и игрой – оказывается свойством трагедии Нового времени.

Киркопельто продолжает традицию интерпретации театра, представленную в работах таких философов как Деррида, Нанси, Лаку-Лабарт. Тот же Киркопельто, анализируя интерес Деррида к театру, считает, что театр для французского философа (в работах «Диссеминация», «Письмо и различие», «Грамматология» – 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. Как показывает Киркопельто, Деррида рассматривает театр как амбивалентную процедуру, содержащую как репрезентативные элементы, так и не репрезентативные, не явленные, и потому является как локализацией метафизических оппозиций, так и их дислокацией. Современная сцена для Деррида и вовсе способна свернуть репрезентацию (метафизические процедуры) и свидетельствовать о провале метафизики¹². Автор, с одной стороны, описывает деконструкцию Деррида как процедуру

¹² «Текстуальная сцена дискурса (речь идет об анализе стихотворения в прозе Малларме «Mimique» в «Диссеминации» Деррида) открывается в жестуальном письме мима, который, согласно Деррида, ничего не имитирует, но пишет на себе и одновременно записывается, читается, позволяя развернуть бесконечную серию

сценическую, квазитеатральную, а с другой стороны, ему приходится признать, что сцена театра понимается у Деррида как «письмо», т.е. рассматривается вне перформативной акциденции. Очевидно, что Деррида в театре интересует именно то, что вытесняет сценическое действие, деконструирует игру. Из данных наблюдений Э. Киркопельто следует, что, в отличие от интерпретаций 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 «Критика перформативной акциденции у Деррида»).

Ф. Лаку-Лабарт придерживается близкого подхода¹³. Как мимесис, так и театр, и трагедию Нового времени Лаку-Лабарт понимает в качестве спекулятивного, диалектического различания (здесь он берет в союзники Гельдерлина). Согласно Лаку-Лабарту, Гельдерлин в своих «Заметках о переводе Софокла» открывает элементы трагедии и театра Нового времени¹⁴. Эта новизна состоит в переносе одержимости драмы и трагедии идеальным, жертвенно-ритуальным, идентично-тождественным тому, что, напротив, роднит драму и философию, театр и мысль – т.е. спекулятивному, 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 (*déropriation*). Интересно, что 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. 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.

В исследовательском сборнике «Делез и перформанс», изданном Лорой Калл и Яном Бьюкананом¹⁵, напротив, упор делается именно на перформативных практиках и их связи с

рефлексий, интерпретаций, отсылок, которые смешивают роли актера и читателя, актера и зрителя, представления и его предмета». Ibid. P. 43.

¹³ См. например, работы Ф. Лаку-Лабарта: «Musica Ficta. Фигуры Вагнера» (СПб.: Axioma, 1999), «L'Imitation des Modernes. Typographies II» (Paris: Galilée, 1986); «Sujet de la Philosophie. La Philosophie en Effet» (Paris: Aubier-Flammariion, 1979).

¹⁴ Lacoue-Labarthes P. Hölderlin, La Césure du Spéculatif // Lacoue-Labarthes P. L'Imitation des Modernes. Typographies II. Paris: Galilée, 1986. P. 39-70.

¹⁵ Deleuze and Performance / Ed. By Laura Cull. General Editor Ian Buchanan. Edinburgh University Press, 2009.

политическими и философскими теориями Делеза. Делез берется как пример преодоления анти-театральной спекулятивности философии. Статьи сборника подчеркивают критику Делезом репрезентативной функции театра в пользу перформативных категорий.

Например, Тимоти Мюррей в своей статье «Подобно протезу: критический перформанс»¹⁶ раскрывает приоритеты Делеза как критика театра авангарда и адепта «живого» театра (Бене, Гротовского, Арто), – театра, который строит театральное время не на сюжете и его репрезентации, а на событии, которое заставляет актера вступить в игру, в метаморфическое состояние, и создать из самого театрального времени субъективность. Такой театр создается уже не автором, режиссером или даже актером, но оператором (мы бы перефразировали – «перформером» или «исполнителем»).

Но проблема в том, что почти во всех текстах данного сборника перформативность описывается как однозначная, одномерная практика погружения в имманентность телесных аффектов и чувствований, т.е. по сути как перформанс. Мы же настаиваем на том, что исполнение, перформативность и перформанс современного искусства – это антропологически разные явления. В подходе авторов и составителей названной монографии не учитывается, что у Делеза аффект исследуется на его выходе на трансцендентальную поверхность, а сама имманентность – это имманентность трансцендентальности. Кроме того, – и это часто происходит в работах по современному искусству – составители и авторы исследования не проводят различия между перформативностью театра, и перформансом и хэппенингом. Это различие *de facto* оказывается актуальным для Делеза, который при его приверженности к определенным театральным методикам (Уилсона, Бене, Гротовского) был весьма равнодушен к современному танцу, перформансу и хэппенингу. Из-за подобного неразличения (например, у Энтони Ульмана в статье «Выражение и аффект у Клейста, Беккета и Делеза»¹⁷) игнорируется делезовская связь перформативной акцидентальности и события в пользу физиологической артикуляции перформансных практик тела и его аффектологии. В телесных практиках перформанса, как пишет Ульман, перформансист лишается самосознания, позволяя телу следовать своей логике вне каких-либо интерпретаций, и эта логика исключительно внешняя, ибо нет ничего, кроме самого выражения до самой этой экстеральной формы выражения тела.

В статье Барбары Кеннеди «Аффективные пространства перформативности и перформанс мадам Баттерфляй»¹⁸ делезовские концепты интенсивности, ритма, аффекта,

¹⁶ Murray T. Like a Prosthesis: Critical Performance // Ibid. P. 201-220.

¹⁷ Uhlmann A. Expression and Affect in Kleist, Beckett, Deleuze // Ibid. P. 54-69.

¹⁸ Kennedy B. Affective Spaces in Performativities and the Performance of Madam Butterfly // Ibid. P. 183-200.

диаграммы, машины приобретают значение синестезии между био-аффектами и до-индивидуальными творческими интенсивностями. Машинное и биологически аффективное, соединяясь должны породить открытый творческий процесс, производящий новые ретерриториализации. Проблемой в данном случае является то, что используя терминологию Делеза, автор в конце концов описывает ряд реальных перформансов, в которых исследуются биофизические, натуралистические процессы движущегося, аффективного тела, безотносительно к какому-либо событию или содержанию, что очень отдаленно напоминает то, что Делез имеет в виду под театром. Театр для Делеза – это точка соединения эмпирически происходящего и артистически выпадающего из эмпирии, и имманентность находится и ищется Делезом не в самом аффекте, но сам аффект и его имманентность выносятся на поверхность трансцендентальной чистоты, и в этом и состоит событие исполнения (театра).

В тексте Стивена Цепке «Становясь гражданином мира: Делез между Алланом Капроу и Адрианом Пайпером»¹⁹ перформативные опыты Аллана Капроу и Адриана Пайпера – это практики полностью погруженные в повседневность. Они описываются как драматическая событийность, как идеальная и бестелесная реализация делезовского понятия артистического безвременья (Эона), что опять-таки не соответствует вне-театральной природе описываемых опытов. Театр нуждается в генетической связи с событием, чтобы его превзойти и повторить.

Другими словами, в вышеупомянутом исследовательском сборнике, несмотря на точный анализ делезовских терминов, практические примеры не совпадают с делезовскими концептами, описывающими перформативную акцидентальность театра.

В обеих позициях, которых мы коснулись, игнорируется опыт исполнения как *опыт близости к событию*. В первом случае (Киркопельто, Лаку-Лабарт, Деррида) любой опыт перформативности исключается, поскольку именно спекулятивные, ментальные диспозиции составляют подлинное содержание театрального действия. Во втором же (в случае авторов исследовательского сборника «Делез и перформанс») театральная практика и практики перформанса современного искусства сводятся воедино и совершенно вытесняют генетические связи между миром, реальностью, событием и исполнительской практикой; так что на первый план выступает био-механическая конкретика кинетизма того или иного тела и его действия.

Среди работ, которые наиболее приближаются к концептуальной проблематике настоящего исследования и в которых тема перформативности и исполнения раскрывается в

¹⁹ Zepke S. Becoming a Citizen of the World: Deleuze between Allan Kaprow and Adrian Piper // Ibid. P. 109-130.

ее связи с событием, назовем следующие: «Логика смысла», «Различие и повторение» и «Тысяча поверхностей» Жюль Делеза, а также его работа о театре «На один манифест меньше»; «Письмо и различие», «Грамматология», «Диссеминация» Жака Деррида; «Рождение трагедии», «Философия в трагическую эпоху», «Воля к власти» Фридриха Ницше; исследование Хайдеггера о Ницше; Комментарии к «Рождению трагедии» Петера Слотердайка (P. Sloterdijk); сочинения об искусстве Рихарда Вагнера; работа Густава Шпета «Дифференциация постановки театрального представления. Театр как искусство»; «О Немецкой барочной драме» Вальтера Беньямина; работы Джорджо Агамбена (G. Agamben) «Homo Sacer» и «Открытое. Человек и Животное»; исследования Пьера Булеза (P. Boulez) в его книге «Ориентиры»; «Философия новой музыки» Адорно; критика современного искусства в работах Михаила Лифшица.

Следует отдельно отметить сборник «Мимесис, мазохизм и Мим: политика театральности в современной французской мысли», изданный Тимоти Мюреем²⁰, в который вошел целый ряд текстов об антропологии театра, на которые мы опираемся – в частности тексты Делеза («На один манифест меньше»), Лиотара («Зуб, ладонь» и «Бессознательное как мизансцена»), Деррида («Театр жестокости и конец репрезентации»). В него же вошли тексты таких известных мыслителей как Рене Жирар («От миметического желания к монструозному двойнику»), Люс Иригарей («Сцена как установка»), Филиппа Лаку-Лабарта («Theatrum Analyticum»), Мишеля Фуко («Theatrum Philosophicum»), Луи Альтюссера («О театре "Пикколо"»), Жозет Фераль («Перформанс и театральность: демистифицированный субъект»).

В целом, по данной теме мало современной литературы, в особенности русскоязычной. Тем ценнее оказались в этой связи исследования Валерия Подороги о природе мимесиса и антропологии выражения. В его книгах «Выражение и смысл», «Феноменология тела», «Мимесис» исследуются творческие особенности психофизики, психобиографии и тела именно с точки зрения производства творческих процессов, а не их восприятия.

Незаменимыми для данного исследования оказались работы самих художников, комментирующих технику исполнения: работы Ежи Гротовского («От бедного театра к искусству проводнику»), Константина Станиславского («Работа актера над собой»), Антонена Арто («Театр и его двойник» и «Театр Серафима»), Питера Брука («Пустое пространство»), Михаила Чехова («О технике актера»).

²⁰ Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought / Ed. by Timothy Murray. Michigan: The Univ. of Michigan Press, 2000.

Работы Бориса Гройса, выстраивающие метаполитику территории современного искусства, помогли определить основные диспозиции в нем для того, чтобы полемизировать с этой территорией, имея в виду творческие опыты таких художников, как Борис Михайлов, Ольга Чернышева, Артур Жмиевский, Рабия Мруз, Михаэль Ханеке, Ларс фон Триер, Саша Вальц, в которых порой еще ярче, чем в теоретических работах проступает антропологическое значение понятий, которые мы исследуем – исполнение, траур, актер, событие.

Объектом исследования является философский контекст понятия театра и категории перформативности.

Предметом исследования являются различные представления об акцидентальном характере исполнения и зависимость мыслительных эпистем от интерпретаций аспекта перформативности.

Цели и задачи исследования. Целью данного диссертационного исследования является выявление онтологической и антропологической функций проекта театра и перформативности в историко-философском контексте. В качестве проблемы ставится рассмотрение тех причин, по которым философия обращается к театру: иногда за возможностью события, опыта свершения, а иногда, напротив, как к ложному опыту репрезентации, от которого философия пытается избавиться.

В соответствии с целью исследования, в работе ставятся следующие задачи.

1. Описать антропологические характеристики практик исполнения. Показать, как исполнение функционирует в качестве акцидентальной, свершательной процедуры на примере музыки и драматургии.
2. Выявить парадокс исполнения в работе Ницше «Рождение трагедии» и доказать, что эта работа выходит за рамки противопоставления между парадигмами порядка аполлонизма и хтоничности дионисизма именно благодаря обнаружению Ницше практики «эстетической игры».
3. Выявить противоречия проекта Всеобщего произведения искусства (Gesamtkunstwerk) Вагнера, определить новый политический и эмансипаторный интерес к проекту Вагнера в работах Бадью и Жижека и выяснить почему, тем не менее, его проект, далек от ницшевских требований к театру.
4. Исследовать на конкретных примерах отрицательные мотивации по отношению к театру – к акцидентально-перформативным практикам как олицетворениям философии события – у Деррида, Агамбена, Хайдеггера. Доказать, что это отношению к театру формирует особый контекст философских приоритетов,

которые маркируют целый ряд характеристик деконструкции как метода: отказ от выбора, события, голоса, сингулярности выражения.

5. Описать категории «второго» нерепрезентативного мимесиса в философских положениях В. Подороги.

6. Обосновать, каким образом теория события Делеза позволяет ему разработать этико-эстетику политических и артистических актов. Проанализировать, каким образом понятия повторения, различия, трансцендентального эмпиризма, театра, позволяют Делезу сформировать топологию и каузальность события.

7. Полемицировать с позицией, согласно которой философия Делеза сводится к чистой эмпиричности, серийной контингентности и постмодернистскому релятивизму.

8. Описать современное искусство в контексте традиции модернизма как негативный проект овеществления и противопоставить его невещественным практикам исполнения и «театра». Провести фундаментальные методологические различия перформативной, исполнительской, театральной практики и перформанса, – так как он сформировался на территории современного искусства.

9. Представить примеры художественных произведений, иллюстрирующих теоретические положения исследования – а именно, описать примеры реализации перформативности в ее связи с событием.

10. Определить описываемый почти в каждой главе парадокс исполнителя-актера, который состоит в артистическом превышении происходящего. Совместить этот тезис с поэтикой трагедии и топологией «трагического», как практик, изъятых из современного искусства (на примерах работ Беньямина, Ницше, Делеза, Бадью).

Теоретико-методологические основания исследования. Исследование опирается на целый ряд методологических и теоретических традиций – поэтому может считаться междисциплинарным, что позволяет разрешить противоречивые теоретические задачи. Среди концептуальных подходов, использованных в работе, фигурирует критическое осмысление метода деконструкции в работах Деррида. Благодаря анализу и представлению целого ряда методологических положений деконструкции – письмо, различание, след, экономия, отсрочка, – нам удалось создать полемический контекст для исследования проекта театра и феномена исполнения в философии. Без обращения к методологии деконструкции – как к оппозиционной парадигме по отношению к перформативности – было бы невозможно определить природу исследуемого нами феномена.

Среди постструктуралистских методов анализа большое значение имели постмарксистская критика Ж.-Ф. Лиотара, а также анализ искусства с точки зрения серийной композиции Пьера Булеза.

Большое влияние на исследование оказали инструменты философской антропологии, в частности, методы аналитической антропологии, разрабатываемые В. Подорогой. Согласно этому методу произведение искусства не является готовой схемой, подвергающейся эстетическому восприятию, но в произведении исследуется тот этап производства, на котором оно еще не является ставшим продуктом, на котором сам автор его еще не знает и не создал. Метод аналитической антропологии позволяет анализировать не только художественные, но и философские тексты, принимая их во внимание не как готовые системы, а как живые организмы, развитие которых мотивируется порой не всегда философскими, но часто психофизическими основаниями. В контексте антропологического анализа располагается и анти-операистская критика Джорджо Агамбена, в работах которого обнажается переход между человеческим и нечеловеческим, между человеческим существованием и производением искусства.

Большое значение для исследования имели методологические приоритеты при анализе искусства, которые представлены в работах Ницше «Философия в трагическую эпоху» и «Рождение трагедии». Мы в значительной степени опирались на ницшевскую критику искусства Нового времени как на критику пост-трагической эпохи, а также на его теорию трагедии.

Методологическим основанием для изучения проблемы явились многие позиции философии Ж. Делеза, теоретически определяемые как аналитическая семиология. (В истории философии по отношению к делезовской методологии фигурирует и понятие «шизоанализ», предполагающее анализ не-рациональных, не-ментальных, трансгрессивных, аффектологических категорий.) Среди методологических позиций Делеза, задействованных в исследовании: трехслойная система повторения (первое, механическое повторение; второе, мнемоническое повторение памяти, и третье, театральное повторение смерти или события), генеалогия времени с кульминацией «пустого времени ритма» (Эона), понятие трансцендентального эмпиризма, описание феномена становления, определение перформативного процесса как этического действия.

Повторение является центральным понятием в теории перформативной акцидентальности Делеза. В отличие от традиционно понимаемого повторения как отражения или миметического уподобления, Делез рассматривает повторение как специфическую вариацию, сверх-жизнь, сверх-бытие, в котором важна как его генетическая связь с бытием (т.е. то, что условно говоря, могло бы повторяться), так и сингулярная

ценность свершательной акцидентальности самого исполнительского акта, повторяющего нечто. Согласно данной методологии, Делез предлагает соединить актуальность восприятия или производства и трансцендентальность мышления. Имманентность и трансцендентальность не понимаются как противоречащие друг другу категории. И наконец, философско-теоретическая методология Делеза позволяет описать генезис события.

В работе широко использовались методологические положения эстетической теории Адорно, чтобы обозначить теоретическую генеалогию современного искусства и таких понятий как автономность, отчуждение, культур-индустрия и пр. Здесь мы опирались на такие классические труды как «Социология музыки», «Философия новой музыки», «Эстетическая теория».

Еще один из методологических принципов, которым мы воспользовались – это марксистская эстетика Михаила Лифшица, в которой даны социально-политические и теоретические основания для критики искусства модернизма.

Значительную роль сыграла для работы и теория современного искусства в лице таких ее представителей как Борис Гройс, Симон Шейх, Суели Рольник, Сильвия Зассе, Карлхайнц Штокхаузен, Бернар Штиглер, Джалал Туфик, Паоло Вирно.

Научная новизна исследования. Новизна исследования нашла отражение, прежде всего, в формулировке самой темы. Театр редко исследовался в качестве концепта; но и антропологический и онтологический аспекты исполнения не столь часто становились предметом анализа. Именно поэтому в отечественной философской и теоретической литературе так мало материалов по данной теме. А зарубежные источники, исследующие перформативность, чаще концентрируются не на философских и онтологических ее аспектах, а переводят проблематику в искусствоведение или рецептивную психологию.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем:

- аспект исполнения рассматривается через производство, а не через эстетическое восприятие, что позволило по-новому взглянуть как на практики театра, так и на художественные практики в целом и их философское осмысление. В работе раскрывается различие между эстетикой восприятия и антропологией творческого производства;

- исполнение описано в качестве онтологического опыта и представлено в качестве цели философского анализа, ввиду того что оно, наряду с понятием театра, фигурирует в качестве инструмента для осмысления понятия события;

- выявлены противоречия между философией деконструкции Деррида и семиологической аналитикой Делеза, которые ранее причислялись к одной и той же постструктуралистской философской традиции;

- философские позиции Делеза представлены с совершенно новой точки зрения, с которой он оказывается не столько спинозистом, или адептом молекулярного эмпиризма, сколько философом трагедии и события;

- раскрыто различие между сериализмом Булеза, контингентным постмодернизмом Лиотара и серийной семиологией Делеза, имеющей под собой генетическую, онтологическую связь с произошедшим, с событием;

- проект Вагнера показан с точки зрения его фейербаховских, эмансипаторных характеристик, сближающих этот проект со многими театральными проектами политической эмансипации – точка зрения, которой уже давно не придерживаются ни апологеты, ни критики проекта Вагнера;

- предложена новая интерпретация дихотомии дионисизма и аполлонизма в работе Ницше «Рождение трагедии», в соответствии с которой музыка вовсе не фигурирует у Ницше как область досократической хтоники, но предстает третьим модусом, не обозначенным самим Ницше отдельно, но артикулированным им в виде понятия «эстетической игры». Эта «третья практика» и есть практика перформативности, театра – события повторения и исполнения;

- вслед за Ницше мы обозначаем топологию трагедии не как возврат к архаическо-ритуальному началу, а напротив, как к производству пространства театрального исполнения, где основным компонентом является музыкально-мелический элемент. Этот тезис подтверждается и современными произведениями в жанре трагедии (в работах Пины Бауш, Саши Вальц, Виктора Алимпиева, Михаэля Ханеке, Ларса фон Триера);

- классифицированы жанры современного искусства в отношении их модернистской генеалогии и их антиперформативной, анти-театральной природы.

Основные положения, выносимые на защиту

1. В исследовании показано, что опыт перформативности, практики театра и исполнения в ряде философских работ фигурируют как инструмент, позволяющий философии найти новые ориентиры, а также определить новые модальности для самого искусства.

2. Опыт исполнения и перформативности традиционно интерпретировался как миметический и репрезентативный, в том числе и в работах таких современных философов как Хайдеггер, Деррида, Агамбен, Нанси, Лаку-Лабарт. В исследовании выявлено, каким образом это положение опровергает в своих работах Ж. Делез (посредством таких концептов как становление, повторение, Событие, двойная каузальность, генезис, трансцендентальный эмпиризм) и описано каким образом

происходит позиционирование перформативности как акцидентального опыта, как события производства.

3. Выделено два основных подхода к опыту театра: 1) спекулятивно-криптологический и апофатический (Деррида) и 2) проективно-становленческий, звуковой и поэтический (Делез). Согласно первому подходу театр и любая перформативность находятся в рамках текста и письма, а речевая и звуковая части фигурируют лишь как иероглифическое или фонологическое дополнения к тексту. Согласно второму подходу, перформативность порождается произошедшим событием и сама, в свою очередь, становится Событием и выпадает по своим акцидентальным параметрам из бытия и экзистенции.

4. Рассмотрена делезовская теория повторения, состоящая из трех видов: 1) механического повторения настоящего, 2) «эротического» повторения памяти и прошлого, 3) повторения смерти. В работе показано, как это третье повторение пересекается с событием и оказывается трагическим.

5. Театр традиционно рассматривается не только как жанр искусства, но и как история институции, а также как история режиссерских постановочных подходов. В данном исследовании внимание обращено главным образом на антропологию исполнителя, актера, а не режиссера, – в действиях которого эстетические и политические измерения возникают не столько через институциональное конструирование пространства репрезентации или содержание текста, сколько через сингулярный исполнительский акт игры. Примеры такого театра представлены в работах Кармело Бене, Антонена Арто, Ежи Гротовского, Саша Вальц, Эльфриды Элинек, Михаэля Ханеке, Ларса фон Триера.

6. Произведено различие практик театра и современного искусства: перформанс современного искусства, – который, несмотря на процессуальность остается, тем не менее, экспонируемым объектом – и перформативная практика театра, которая основана на повторении, даже если ей не предлежит конкретный текст или партитура. Данное методологическое различие означает, что в случае театра перформативная (повторительная) практика генетически связана с каким-либо событием, иным кроме себя.

7. В исследовании раскрыта следующая особенность антропологии перформативности: независимо от того, опирается ли исполнительская практика на предварительный текст (т.н. score) или нет, все равно потенциальность перформативности – не в том, что актер или исполнитель добавляют к тексту как интерпретаторы, но в самой интенции исполнения. Артистическая интонация

перформативности вписана в произведение уже самим автором и предваряет любой текст, предназначенный для исполнения. То, что приходится исполнять, сочиняется как исполнение уже самим автором. Он и есть первый условный «перформер», «исполнитель» своего даже еще не до конца сочиненного произведения.

8. В рамках проблемы топологии трагедии выделен парадокс актера, в соответствии с которым игра «трагического» посвящена не отражению невыносимого стечения обстоятельств и погружению в скорбь, но определяется через парадоксальное преодоление траура, через «скачок» к «юмористическому» состоянию, в котором и актер, и персонаж способны обратить взор на трагическую ситуацию через смех и иронию, – другими словами – через новый элемент игры, преодолевающий кондиции трагического. (Этот же эффект описывается и в ницшевской «эстетической игре».) Персонажами, выражающими подобный парадокс актера, предстают почти все герои трагедий Шекспира, а также персонажи анализируемой в работе фильмографии Ханеке и Ларса фон Триера.

9. Констатировано, что, несмотря на апологию имманентизма, характерную для сочинений Делеза, в его работах, тем не менее, происходит превышение бытия экстраординарностью события, понятого как контр-осуществление, сверх-бытие. Событие выводится «из глубины и толщи тел» на поверхность в качестве эмансипаторного момента, имеющего характер этического пресуществления. Именно этот «идеальный», артистический момент, через который Делез описывает событие, позволяет ему не слиться с эмпирически и неизбежно происходящим и позволяет вывести эмпирический режим происшествя к «контр-осуществлению» через революционность повторения.

Научная и практическая значимость проведенной работы обусловлена новизной проблематики темы, а также ее междисциплинарным теоретическим контекстом. В работе проведена обширная компаративная историко-философская работа для раскрытия понятийных диспозиций в философии постструктурализма. Сравнение метода деконструкции Деррида и аналитической семиологии Делеза позволило раскрыть проблему театра и перформативности в разных измерениях – антропологическом, онтологическом, экзистенциальном, артистическом, эстетическом и даже политическом. Для этого был привлечен большой объем материала как из области постструктуралистской философии, так и из теории искусства и художественных практик.

Работа открывает дальнейшие пути в осмыслении противоречий между философией и искусством. Понятие театра раскрыто не с искусствоведческой, а с философско-антропологической точки зрения. В свою очередь исследовано то, как в истории философии

понятие театра определяет философские и художественно-эстетические ориентиры. Социально-антропологическая функция театра и перформативности – т.е. практика невещественная – противопоставляется вещественным пространствам современного искусства. Работа может служить основанием для определения путей антропологии искусства и его связи с философией и социально-политическим контекстом. В некотором смысле работа может считаться попыткой написать современную эстетическую теорию на фоне истории новейшей философии.

Материалы и полученные выводы диссертации могут быть использованы в области истории философии, культурологии, теории искусства, при чтении курсов по философии второй половины XX века, по философской антропологии, по эстетике.

Апробация работы

Основные положения диссертационного исследования нашли отражение в трех монографиях, в лекционных курсах по теории искусства в РГГУ, а также в ИПСИ (Институте проблем современного искусства), в многочисленных статьях общим объемом в 23 печатных листа, в том числе десяти, опубликованных в изданиях входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук.

Отдельные теоретические положения и результаты исследования были изложены в выступлениях на конференциях и симпозиумах:

1. Международная конференция «Лейтмотивы кассельской Документы 12», Каир, Ноябрь 10-13, 2006, «*Что такое “Голая жизнь”*».
2. Симпозиум, посвященный творчеству ВАЛИ ЭКСПОРТ, в рамках Второй Московской Биеннале, Государственный Центр Современного Искусства, Москва, Март 3, 2007, «*Искусство как акт политического отнятия*».
3. Симпозиум «Модернизм – Модерность», в рамках кассельской Документы 12, Кассель, август 24, 2007, «*Различая модернизм и авангард*».
4. Лекция приглашенного исследователя, Университет им. Гумбольдта, кафедра славистики, Берлин, декабрь, 5, 2007, «*О критике модернизма в работах М. Лифшица*».
5. Международная конференция «Проблема фашизма сегодня», Москва, Академия труда, февраль 10, 2008, «*Между строгим стилем и либертинажем. Об этике в эстетике*».
6. Международная конференция «Иконоклазм-Иконофилия», посвященная исследованию образов насилия в искусстве. Мурсия, Испания, октябрь 12-17, 2008, СЕНДЕАК, «*Образ версус Событие. Иконография или художественный жест*».

7. Международная конференция «Политика Единого». Смольный институт, СПб., май, 23, 2009, *«Генеалогия множества у Ж. Делеза: между универсальностью и алеаторикой»*.

8. Международная конференция «Политика Единого: границы разобщения и возможности консолидации», Европейский Ун-т, Смольный институт, СПб., Апрель 9-11, 2010, *«Значение Всеобщего в условиях неизбежности множественного. (Событие у Делеза и Бадью)»*.

9. Лекция приглашенного профессора, Академия Ван Эйк, Маастрихт, Нидерланды, Июль, 2, 2011, *«О понятии исполнения. Концепт 'театра' в философии»*.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, заключения, одиннадцати глав и списка используемой литературы. Композиция работы отражает концептуальную стратегию исследования, направленную на выявление отношения к понятию театра в истории философии нового времени.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается научная актуальность и новизна заявленной темы, рассматривается степень изученности проблемы, определяются методологические основания проведенного исследования, формулируются цели и задачи, а также излагаются основные результаты работы и возможности их теоретического и практического применения.

В **главе 1 «Историко-философская проблематизация понятия „театр“»** обосновывается обращение к понятию «театр» в связи с исследованием феномена перформативности в философии. Глава призвана определить философский контекст, в рамках которого проблематизируется понятие театра, а также обозначить употребление понятия «театр» в качестве концептуальной метафоры, а не исторически обусловленного художественного жанра. В связи с этим исследуется философская генеалогия обращения к проекту театра как горизонту философской мысли. В настоящей работе мы обращаемся к ряду философских работ (Ницше, Вагнера, Делеза, Деррида, Агамбена, Бадью), в которых практики театра и исполнения понимаются как акцидентальные процедуры свершения; они связаны с экзистенцией и зависят от нее, но уже не принадлежат ей. Несмотря на то, что театр традиционно ассоциируется с репрезентативными характеристиками, и в нем присутствие зрителя, сообщества, «полиса» не менее важно, чем аспект исполнения, мы перевели в исследовании акцент с категорий общности зрителя и игры на сами процессы развертывания исполняемого, т.к., на наш взгляд, именно исполнение является источником для возникновения «другого», с которым говорят (независимо от того, это второй актер или присутствующий зритель). Исполнительские практики – это практики «над» или сверхбытийные. Это также практики становления, разворачивания и предъявления. Такой практикой является, например, исполнение музыки, равно как любая практика (речевая, актерская, пластическая, жестикуляционная, изобразительная), стремящаяся *исполнить* нечто. Исполнение, перформативность является режимом, в котором еще не произошло окончательное оформление продукта предъявления. Т.е. в режиме исполнения еще невозможно оперировать концептом произведения искусства. В таком случае художественный процесс как бы выпадает из экзистенции и превышает ее через режим исполнения. Этот сдвиг от экзистенции определяется неким событием, но и сам, в свою очередь, становится Событием. Исполнительские, перформативные практики имеют скорее природу *повторения*, нежели форму мимесиса и репрезентации. В связи с этим анализируется понятие повторения Жюлья Делеза и связь этого делезовского концепта с опытом перформативности.

В режиме исполнения такие категории как Событие, реальность, идея, становление, метанойа преобладают над художественным образом.

Итак, в первой главе обосновываются мотивации обращения к «понятию» театр. Специфика режима театра (исполнения) в том, что человеку удается подключиться к плану идеального, трансцендентального одновременно находясь в зоне имманентности (Делез). При этом синтез имманентного плана и идеального плана выявляется не столько в содержании исполняемого действия, сколько через саму перформативную практику исполнения. А фабула и содержание игрового действия скорее вытекают из данной презумпции. Иначе говоря, люди играют или исполняют не что-то, а играют, исполняют свое исполнение чего-либо.

Из определенных пост-классических (в том числе) практик современного искусства «театр» заимствует когнитивные и концептуальные ценности, нужду в прохождении мысли, идеи, а также запрос на прямой контакт с реальностью. Из классического же эстетического опыта в практиках театра остается горизонт идеального, необходимость онтологического предела, проживаемого через катарсис, который в режиме исполнения обращается в событие метанойи (акта не просто перемены сознания, но и совершения поступка). В этом случае реальность понимается не только как контакт натуралистический, фактографический – как во многих образцах конструктивизма или политических работах современного искусства, – но и как область реализации идеального; а иногда – что тоже очень важно – и как близость ужасного, трагического, невыносимого, (Реального, по Лакану), с которым приходится иметь дело через «эстетическую игру» (Ницше).

При анализе опытов игры и исполнения особого внимания требует антропологический контекст, влекущий за собой контекст политического. Отношения, которые выстраиваются между исполнителями в самом режиме игры, разворачиваются между людьми. Антропология исполнения предполагает такую совместность людей, которая отводит связь человека с вещами в пользу диалогического столкновения между людьми. Иначе говоря, театр – это режим коллективно воплощенного невещественного сознания. В этом смысле театр можно считать особым, с политической точки зрения, антиутилитарным пространством, в котором не только приостанавливаются 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. В этом смысле практики театра ставят вопрос о пространстве всеобщего, где событие духовной эмансипации или этического сдвига (событие метанойи) не столько созерцается, сколько совершается, исполняется.

Настоящая работа не ставит своей целью описание театра как жанра, изложение определенной страницы его истории и эстетики и не преследует цели описать некие театральные теории и этапы их развития. Понятие «театр» фигурирует в ней не в качестве одного из видов искусства, а как потенциальность, носителем которой является само искусство. Перформативные практики исполнения-повторения-становления, условно названные нами практиками «театра», представляют собой творческие процедуры, которые 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.

«Театр» в данном исследовании – это такая исполнительская практика, которая ставит не только художественные задачи; в том смысле, в каком искусство только тогда становится событием, когда способно покинуть свои пределы (рамки технэ) или забыть о них.

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 реактуализируется 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.

«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. 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.

Во **второй главе «Обоснование понятия «исполнение». Антропология исполнения»** анализируются антропологические характеристики одного из главных понятий, которое в исследовании употребляется параллельно понятию «театр», – это «исполнение», перформативность.

Мы начинаем анализ антропологии перформативности с музыки и рассматриваем ее как прото-театральную процессуальность, которая, ко всему прочему, еще и танатографична.

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 Ромена Роллана).

Феноменология звучащего музыкального произведения, его разворачивание, исследовались, но экзистенция в это время психофизики исполнителя в связи с исполняемым содержанием – нет.

Когда анализируется процессуальность произведения с точки зрения восприятия, то исполнитель оказывается интересен для восприятия тем, что является «носителем» произведения, – характерной, своеобразной его интерпретации. Но там, где он действует в качестве «машины», производящей звуки, он как бы выпадает из мира, места, времени. Мы пытаемся показать, что интенциональность музыкального произведения, как, впрочем, и драматического (т.е. того произведения, которое предполагается для исполнения) уже включает в себя антропологию и психофизиологию исполнителя наряду с формой и содержанием произведения. Антропологию и психофизику исполнения мы пытаемся проследить на примере романа Эльфриды Элинек «Пианистка», в котором музыка, – и конкретно музыка Шуберта, – фигурирует в качестве режима перформативности и «театра». Происходит это потому, что музыке Шуберта имеет место 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 «Пианистка» Эльфрида Элинек, так и режиссер одноименного фильма Михаэль Ханнеке. В музыке Шуберта, как вокальной, так и инструментальной, ставится вопрос об исполнителе как таковом. 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. Весь тот фольклорно-ландшафтный материал, который у Бетховена наделяется позитивной идеологией «духа», у Шуберта «уводится» на весьма далекую от патетики территорию. Поэтому исполнитель Шуберта – это неудавшийся концертный артист. В романе Элинек показано, что именно такой артист способен исполнить музыку Шуберта. Достигая предельной гармонической простоты, Шуберт завершает новоевропейский музыкальный проект, проект классицизма.

Музыка Шуберта несет в себе печать завершенности немецкого идеализма, полного в нем разочарования и насмешки над спекуляцией, столь оптимистичной у Бетховена. Этот тотальный квинетизм не оставляет шанса для миметической бравады, свойственной сценическому исполнению музыкального произведения. Как только исполнитель понимает, что Шуберт доводит до абсурда серьезность классической формы, тогда и возникает новая арена, новый режим для исполнения – «театр».

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.

Эта потенциальная точка остановки заученного текста, которому предстоит каждый исполнитель, и превращается героиней романа в альтернативный исполнительский проект. Отказавшись от *концертного* времени исполнения, Эльфрида Элинек помещает свою героиню в «театральное» время.

Парадокс в том, что зазор между исполнителем как вытесненным из экзистенции «аппаратом», и художественным 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 героини романа Элинек 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». Поэтому Эрика Кохут совершает акт превращения из традиционного концертного исполнителя в театрального перформера; исполнитель понял, что игра возможна только в том случае, если остановить механическое воспроизводство «высокого» содержания и начать *исполнять саму игру*, само исполнение, сам зазор между одновременной включенностью исполнителя, артиста в экзистенцию и выключенностью из нее.

В третьей главе «Парадокс «эстетической игры у Ницше. Комментарий П. Слотердайка» мы обращаемся к ранней работе Ф. Ницше «Рождение трагедии». Исследуя феномен перформативности, исполнения, невозможно обойтись без этого сочинения, написанного в период дружбы Ницше автора с Рихардом Вагнером. В данной работе изложена не только диалектика театра, но и диалектика искусства. Принято считать, что главная интрига данного сочинения состоит в апологии «экстатического» (дионисийского) начала в искусстве в противовес «гармоническому» (аполлоническому). Музыка здесь предстает как зона 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 Гете), 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. Глава исследует следующую дилемму данной работы Ницше. 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», парадоксальным образом 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.

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

Но если это так, то музыка оказывается хтоническим камланием, которое автоматически божественно и предшествует игре, искусству. В этом случае в трагедии желается и представляется 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 здесь в том, что слияние хтоники и «эстетической игры» с целью обращения к этой хтонике, с целью единения 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.

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, 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. Эстетическая игра, исполнение – не столько дистанцирование от истины, намеренный обмен тяжелого на легкое, сколько срабатывание физиологического симптома отскакивания от невыносимого опыта, от «истины».

В связи с темой «эстетической игры» мы обращаемся к интерпретации этого ницшевского понятия Петером Слотердайком, который 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. Мы спорим с подобной интерпретацией т.к. , хотя у Ницше и ставится вопрос о невозможности 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 Ницше таким синдромом истины, который вынужденно и неминуемо отскакивает от предельного, невыносимого – через артистическое повторение, вызванное несхватываемостью «предельного». Иначе говоря,

несхватываемость истины в игре, в исполнении, в искусстве не предполагает, как считает Слотердайк, констатацию антиистинности, облегченную эрзац-истину.

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. 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: 1) дух музыки как *Ursprung* и 2) дух музыки как становление эстетической игрой, как пресуществление 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».

В конце третьей главы в связи с аспектом перформативности мы обращаемся к критике сократической диалогичности у Ницше и выявляем, что тот модус эстетической игры, которого ищет Ницше в «эстетической игре», работает и в поведении и высказываниях Сократа, в особенности в диалоге Платона «Федон», описывающем предсмертные часы философа.

В этом смысле именно понятие «эстетической игры» позволяет нам вычлени в перформативных действиях так называемый парадокс актера, который мы прослеживаем в перформативном поведении Эрики Кохут, Сократа, а также других персонажей, анализируемых в исследовании.

Этот парадокс актера или модус «Эстетической игры» заключается в следующем. Персонажи, находящиеся в трагической ситуации претерпевают некую необратимую травматическую ситуацию утраты или предстоят смерти. Однако, именно в тот момент, когда травматический характер экзистенции достигает кульминации, данные персонажи как бы внутренне изменяются, и из режима бытия переходят в режим игры, совершая некое перформативное усилие. Это совмещение травматического события и перформативного усилия и можно обозначить как точку метанойи, События – некоего внутреннего пресуществления персонажа, после которого он вступает в перформативный режим.

Традиционно считается, что трагическая ситуация должна повергать в скорбное состояние, подражанием которому и занимается театральное воплощение трагедии. Однако, как мы можем видеть из перформативных действий всех вышперечисленных персонажей,

внешне, с миметической точки зрения их перформативная пластика скорее юмористична, нежели скорбна. Сократ в «Федоне» Платона произносит избыточную юмористическую фразу перед смертью: «Мы должны Асклепию петуха», делая, таким образом, из своей смерти театральную акцию.

Эти юмористические выпады при режиме скорби, и музыкальное, мелическое интонирование состояний скорби часто либо заменяют друг друга, либо сопутствуют друг другу. Фактом остается то, что там, где ожидается ламентация по поводу травматического происшествия, трагический персонаж вступает в перформативный режим, в котором скорбь и юмористическое поведение неотделимы друг от друга.

В четвертой главе «Спор о Вагнере. От *Gesamtkunstwerk* к смеху Моцарта, парадокс актера №3» рассматривается критика вагнеровской эстетической методологии у Т. Адорно и Ф. Лаку-Лабарта одновременно с апологией вагнеровской идеи «всеобщего искусства» у А. Бадью. Согласно Адорно, музыка не должна стремиться достичь идентичности, но должна постоянно уходить от идентичного в сторону нередуцируемого 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. Бадью в свою очередь 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 *конstellацию* (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.

В то же самое время важно учитывать и то, что 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 с «приватного» или «индивидуального» русла в сторону *всеобщего* – т.е. в то, где человек готов посвятить себя другому человеку.

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.

С другой стороны, 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 сложно 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. 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.

В исследовании нам важно было противопоставить два отношения к концептам различия и повторения – деконструкцию Деррида и философию События Делеза. Анализу этих двух позиций посвящены **пятая и шестая главы** исследования **«Критика перформативной акциденции у Ж. Деррида»** и **«Понятия театра и повторения в философии Ж. Делеза»**.

Несмотря на то, что Деррида часто солидаризировался с философскими концептами Делеза (но не с самим Делезом), несмотря на то, что в случае Деррида и Делеза речь идет о двух философах, касающихся похожих тем и концептов (различие, театр, повторение, «время, сорвавшееся с петель», Гамлет, Арто), их философские интерпретации понятия 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 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

акцидентального настоящего. Любой вид артистической игры, перформативного 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, 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 театральная практика Антонена Арто. Деррида считает, что именно Арто обнаруживает состояние речи до слова, глоссопозью, когда слово еще не создано, когда дискурс и язык еще не вытеснили немоту, крик и жесты, угнетенные логикой.

С точки зрения Деррида, Арто хочет отменить повтор, т.к. 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, в своей статье «Вкрадчивое слово» он выделяет у Арто именно те характеристики, с помощью которых ему удастся преобразовать язык жестокости в письмо, в иероглифическое различие. У Деррида есть собственная теория повторения, «итерации» (см. статью «Подпись, событие, контекст»²¹, которая заслуживает отдельного рассмотрения). Следует отметить, что в вышеупомянутой статье Деррида практически не использует слово повторение (*répétition*), употребляя понятие итерации, которое выступает скорее признаком письма и чтения, чем акцидентальности исполнения. Письмо и его итеративность следует понимать как рассеивание различания, не нуждающееся в конкретном акте исполнения и в самом исполнителе. Таким образом, Деррида понимает повторение, скорее, как способность письма и его синтагм находиться в разрыве с местом и моментом производства и не зависеть 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.

²¹ *Derrida J. Signature, Evenement, Context // Marges de la Philosophie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.*

Именно поэтому Деррида обращается к одной из самых интенсивных исполнительских практик – к театру Арто, чтобы изнутри данной практики 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. 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 саму потенциальность к свершению.

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, подлинного содержания, которое бы оно повторяло. То, что повторяется, уже утеряно, и свершиться должно не это утерянное, неуловимое и невыразимое сакральное содержание (исполнение и повтор которого Деррида считал бы ложным и невозможным), а само повторение, при этом генетически связанное с тем, что утеряно. В этом состоит драматизированный и перформативный взгляд Делеза на мир. Нет никакого сакрального места, нет даже пустого зияния, где могло бы находиться нечто 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. Повторение и событие исполнения Делез располагает в некоем «пустом времени», о котором он часто упоминает в «Различии и повторении». 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. После события метанойи, произошедшей с Гамлетом, он предстоит именно такому опустошенному времени (ведь все содержание, заполнявшее его жизнь, оказалось фикцией). Все, что он совершает в этом времени разворачивается вне привычной экзистенции – как перформативное действие в «пустом» артистическом времени, которое объединяет эмпиризм становления и трансцендентализм смыслообразования. При вступлении в понимание этой темпоральной пустотности, любое его высказывание и действие могут быть лишь «театром» – становлением и исполнением времени-разрыва между мыслью и существованием в режиме артистической игры. «Пустое» время, в котором

начинается игра и происходит неравномерное распределение времени вокруг цезуры, Делез называет третьим повторением или третьим синтезом. Первым повторением является механическое повторение, свойственное временному хроносу; оно относится к настоящему. Вторым повторением является синтез памяти, «синтез Эроса и Мнемозины», который отсылает нас к прошлому. Третье повторение Делез называет повторением смерти, оно находится по ту сторону принципа удовольствия и разворачивается в некоем сверх-времени. Это время (Делез в некоторых местах называет его Эоном) связано с реальностью, с непосредственно в ней происходящими событиями; но при этом оно становится сверх-событием по отношению к происходящему.

В седьмой главе **«От мимесиса к исполнению. От потенциального к свершаемому; "животное"-как-театр в работах В. Подороги, Ж. Делеза, М. Хайдеггера, Дж. Агамбена»** мы пытаемся исследовать те внутренние миметические процессы, 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 с исполнительским опытом. Однако 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». Под метафорой «животного» у Подороги имеется в виду аффект как основной импульс Произведения, который снимает ценность художественного, идеологического и гносеологического достижения в пользу горизонта опыта. Этот аффективный опыт – не совсем творческий. Вернее, в таком творческом опыте-аффекте главное – не творчество, а «тело» «животного», заключенное в письмо автора, но не всегда отслеживаемое им самим, и не всегда явленное в готовом произведении.

«Животное» в качестве потенциальности артистического фигурирует не только у Подороги, но и у Делеза и Агамбена, хотя и в очень разнящихся интерпретациях.

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, продлеваемое через искусство становления, театр. У Делеза выбрать сторону «слабого» (животного) недостаточно, нужно еще и подтвердить свой выбор в экстра-времени, исполняющем это становление «слабым». Такой театр становления «животным» исполняется, зависая на грани поступка и художественного произведения.

В восьмой главе «Алеаторика / серийность или Событие: Лиотар, Булез, Делез» ставится следующий методологический и концептуальный вопрос, связанный с Делезом и его художественно-эстетическими позициями (которые неотделимы от философских и политических).

Является ли парадигма алеаторики, молекулярной анархии, серии и сериации, возникшая 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 случае Делеза 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, без генетической связи с реальностью. Такие концепты Делеза как серия, поверхность, симулякр существуют в свете повторения (театра), а значит, в свете События.

Серия обладает специфическим семиотическим статусом и представляет собой неструктурную 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 отличий серии от структуры, которая, в общем-то, работает как организованная подготовленная пустота, ожидающая для заполнения чьей-то воли.

Возможно, автономизация произвольности и обратимости (у Булеза) игнорирует тот факт, 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 в «Различии и повторении».

Ведь призывы к антиструктурной организации, смещению причинно-следственных последовательностей, к введению взаимообратимости 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 уколешься²². В «Логике смысла» часто встречается упоминание о том, что квазипричинные отношения 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 в 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.

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: благодаря выходу из события (эмпирического) – 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.

Да, Делез говорит об *автономности* эффектов на поверхности. Но здесь, в отличие от релятивного обмена знаков, предлагаемого Лиотаром, имеется в виду другое, *не герметичное* или автономное понимание поверхности: поверхность оказывается не

²² Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет, Деловая книга, 1998. С. 16.

альтернативой глубине и содержанию, но, скорее, Событием по отношению к тому событию, которое все еще происходит «в глубине и толще тел», в которое индивид погружен. 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 бинарной структурой, но *генезисом* «идеального» (События).

О том, *что* мешает современному искусству касаться измерения События, речь идет в **девятой главе «Модернизм как негативный проект овеществления. Критика М. Лифшицем западного искусства второй половины XX в.»**. Именно в рамках кризиса События в искусстве и возникает необходимость критического анализа целого ряда закономерностей и теоретических тезисов современного искусства. Поэтому 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 по причине нейтрального, абстрактного гуманизма, т.к. она уже апроприирована капиталистическим производством и буржуазной 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.

В десятой главе «Исключения из проекта современного искусства» мы выделяем те художественные опыты и практики, в которых художникам, – хоть они и остаются, условно, на территории современного искусства – удается обратить взгляд на пространства и процессы человеческой жизни в особой ее ипостаси: в ипостаси неожиданного перехода к «артистическому», к «перформативному» внутри «просто» жизни, независимо от ее соотнесенности с системами культуры и искусства. Внимание художников Артура Жмиевского, Ольги Чернышевой, Рабии Мруэ и Бориса Михайлова обращено именно к таким опытам.

В одиннадцатой главе «Топология трагического» описывается опыт, который, на наш взгляд, изъят из современной культуры и искусства. Средоточием этого опыта является перформативная функция исполнителя, актера; именно она позиционируется как мотивирующее звено по отношению к образованию театра как институции или режиссерских стратегий и сценографии. Мы пытаемся показать, каким образом экзистенциальные и событийные параметры порождают саму практику исполнения, и как эти перформативные практики генетически связаны с произошедшим, при этом превышая произошедшее в реальности художественным исполнением. Здесь мы опираемся на тексты В. Беньямина, Ф. Ницше, Дж. Батлер, Ж. Лакана и А. Бадью, а также на киноработы Михаэля Ханеке и Ларса фон Триера, в которых этический поступок и перформативный акт часто тождественны и составляют ядро событийного действия, выпадающего из повседневного течения экзистенции. В главе доказываемся, что действия трагического персонажа связаны не столько с репрезентацией определенных частей трагического сюжета или фабулы, сколько с добавлением к этому порой катастрофическому сюжету артистической составляющей – высоты музыкального тона, юмористического жеста, избыточного перформативного поведения. Именно эта логика перформативности позволяет сформулировать так называемый парадокс актера на протяжении всего исследования. Фигуранты, демонстрирующие парадокс актера в исследовании – это: 1) Эрика Кохут из романа Эльфриды Элинек «Пианистка», 2) Сократ в «Федоне» Платона, 3) Гамлет в пьесе Шекспира, 4) Моцарт в «Моцарте и Сальери» Пушкина, 5) Мажид в фильме Ханеке «Скрытое», 6) Иоанна в «Идиотах» Триера, 7) певица Джанет Бейкер, исполняющая партию Дидоны в опере Перселла «Эней и Дидона».

С миметической точки зрения перформативность всех вышеперечисленных характеров скорее юмористична, нежели скорбна. Но именно это и усиливает трагический ореол скорби. Все они выходят из кризисной травматической ситуации почти за счет клоунады, некоего почти нелепого по отношению к травме жеста. При этом юмористические выпады при режиме скорби и музыкальное, мелическое интонирование состояний скорби часто либо заменяют друг друга, либо сопутствуют друг другу. Фактом остается то, что там, где ожидается ламентация по поводу травматического происшествия, трагический персонаж вступает в перформативный режим, в котором скорбь и юмористическое поведение неотделимы друг от друга.

Определение антропологической составляющей исполнения и выявляемый нами парадокс актера важны также для его отделения от традиции перформанса современного искусства – разделение, которое все реже отмечается как в современном искусстве, так и в современном театре. В главе доказываемся, что антропологическое и онтологическое

различение исполнения, перформативной процедуры, с одной стороны, и перформанса – с другой, проходит на уровне События. Перформанс возникает как бы ex nihilo. Несмотря на то, что перформанс является процессуальным действием, он все равно остается объектом экспонирования. В перформансе мир схлопнут до тела или концепции перформансиста, действия которого являются сами для себя оригиналом. Он не нуждается в генетической связи с каким-либо иным событием, кроме себя самого. Жест исполнителя, актера, трагического героя противоположен: он равен событию, генетически связан именно с ним, а не с индивидуальным нарциссическим «я», в результате чего именно событие определяет действие исполнителя. Исполнительское действование предполагает, таким образом, не просто аффективный или трансгрессивный выход из себя – таких актов много в contemporary art; действия исполнителя совершаются вблизи события и в результате метаноии.

В **заключении** подводятся общие итоги работы, обосновываются выводы, а также намечаются новые перспективы дальнейшего изучения проблематики, исследуемой в представленной работе.

Содержание диссертации отражено в основных публикациях автора

Монографии

1. Паунд и £. Модель утопии. М.: Логос-Гнозис, 1999. 175 с. (10 п.л.)²³
2. Быть и исполнять. Проект «театра» в философской критике искусства. СПб.: издательство Европейского Университета, 2011. 275 с. (15 п.л.)
3. О современном искусстве в эпоху его кризиса. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2013. 116 с. (5,5 п.л.)

Коллективные монографии, изданные за рубежом

1. Product ‚Russland‘ und nicht vorzeigbare Körper: J.-L. Nancy, V. Podoroga // Zurück aus der Zukunft, Hrsg. von Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel. Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Suhrkamp, 2005. P. 662-675. (0,7 п.л.) (Germany)
2. Between Politics and Artifacts // Mind the Map. A critical anthology. Ed. by Marina Gržinić. University of Leipzig, 2006, p. 218-224. (0,6 п.л.) (Germany)

²³ Часть текстов опубликована под псевдонимом К. Чухров.

3. To Deserve” the Event: On Rabih Mroué’s Poetics of Performing // R. Mroué: a BAK Critical Reader in Artists’ Practice. Ed. by M. Hlavayova, C. Costinas, J. Winder, Utrecht: BAK, (Basis voor Actuele Kunst), 2011. P. 144-162. (0,7 п.л.) (Netherlands)
4. Genealogy of Multiplicity of G. Deleuze. Between Universality and Aleatorics // Politics of the One. Concepts of the One and the Many in Contemporary Thought. Ed. By A. Magun. London; NY: Continuum. 2012. P. 87-101. (0,6 п.л.) (UK, USA).
5. Labor beyond Materiality and Immateriality // Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art. Ed. By J. Aranda, A. Vidokle, NY: Sternberg Press, 2011. P. 94-112. (0,7 п.л.) (USA)
6. Soviet Material Culture and the Socialist Ethics in Moscow Conceptualism // Revisiting Conceptualism. Ed. By B. Groys. NY: Sternberg Press, 2012. P. 73-88. (0,6 п.л.) (USA).

Статьи, опубликованные в изданиях из Перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть представлены основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора наук

1. Генезис события у Жюль Делеза. От множественности к всеобщему // Вопросы философии. М. № 8. 2012. С. 145-153. (0,6 п.л.)
2. Антропология перформативности: к вопросу о критике театра в современной философии // Вестник РГГУ. М. №3, 2012. С. 57-72. (0,7 п.л.)
3. Методологические и этические противоречия применения гендерной теории в советском и постсоветском социальном контекстах // Обсерватория культуры. М. № 3, 2012. С. 102-118. (0,7 п.л.)
4. О вопросе этики в эстетике. Существует ли эстетика фашизма // Философия и культура. М. 2011. № 5 (39). С. 57-65. (0,8 п.л.)
5. Некоторые позиции поэтики А. Введенского // Новое литературное обозрение. М. № 2, (108), 2011. С. 249-257. (0,6 п.л.)
6. Производство искусства в эпоху „contemporary art” // Логос. Литературно-философский журнал. М.: Территория будущего, 2010. №4 (77). С. 72-87. (0,8 п.л.)
7. Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. М. 2004. № 69. С. 70-87. (0,6 п.л.)
8. Деррида в России, анализ рецепции и чтения. Круглый стол с участием А. Магуна, К. Чухров, А. Пензина, О. Тимофеевой, А. Дмитриева // Новое литературное обозрение. М. № 72. 2005, С. 61-98. (1 п.л.)

9. Теология парадокса. Яков Друскин // Новое литературное обозрение. М. № 3 (43). 2000. С. 407-411. (0,4 п.л.)
10. Скорость, скука и капитал // Логос. Литературно-философский журнал. М. №2 (9) 1999. С. 263-270. (0,4 п.л.)

Статьи и доклады, опубликованные в прочих изданиях:

1. Soviet Material Culture and the Socialist Ethics in Moscow Conceptualism // E-Flux Journal. 2011. NY. №29. www.e-fluxjournal.org (0,6 п.л.)
2. «Субверсивность», «Реальное», «Событие» // Статьи для Энциклопедии по Эстетике взаимодействия. Под. ред. В. Мизиано, М: ММСИ, 2011. (0,5 п.л.)
3. Art after Primitive Accumulation // Afterall . London-Amsterdam. 2011. February, P. 127-137. (0,5 п.л.)
4. Топология трагедии // Газета «Что делать?» М; СПб. №31, 2010. Декабрь, С. 12-17. (0,6 п.л.)
5. Гуманизм как метанойа // Художественный журнал. М.: 2010. № 77-78. С. 27-34. (0,6 п.л.)
6. Punishment; On the Socialist Background // Entries for the Encyclopedia “Monument to Transformation”. Ed. by Vit Havranek, Prague: Transit, 2010. P. 516-519; P. 596-561. (0,5 п.л.)
7. Когда производство становится искусством // Художественный журнал. М. 2009. № 75-76. С. 43-51. (0,5 п.л.)
8. In the Trap of Utopia’s Sublime: Between Ideology and Subversion // Gender Check Exhibition Reader, Mumok Museum. Vienna, 2009. P. 32-38. (0,6 п.л.)
9. Bloss Menschen or What Adorno forgot and Brecht didn’t // The 11th Istanbul Biennale Reader. Istanbul: Ed. by WHW, Ilcay Balic, 2009. P. 459-469. (0,5 п.л.)
10. Императив авангарда в эпоху неолиберализма // Журнал Пушкин. М. 2008. № 1. С. 43-47. (0,5 п.л.)
11. On the Ground. Moscow // Art Forum. NY. 2008. December, XLVII, № 4. P. 234-237. (0,6 п.л.)
12. О кризисе репрезентации // Художественный журнал. М. 2009. № 73-74. С. 16-22. (0,5 п.л.)
13. The Politics of Theatre (in French) // Les Frontières Invisibles. Lille: Stitching Kunstboek, 2009, P. 174-176. (0,3 п.л.)
14. Image vs. Event. Iconography vs. Artistic Act // Brumaria. Madrid/ 2009. №14. The materials of Iconclasm-Iconophylia conference in Murcia. P. 109-115. (0,4 п.л.)

15. Государство на страже тел // Синий Диван. М. 2008. № 10/11. С. 208-221. (0,4 п.л.)
16. Простые машины концептуализма // Художественный журнал. М. 2008. № 69. С. 9-16. (0,6 п.л.)
17. Критика суверенности // Художественный журнал. М.: 2007. № 67/68. С. 86-93. (0,5 п.л.)
18. Body as Political Excess// VALIE EXPORT. Ed. by Hedvig Saxenhuber, Vienna: Folio, 2007. P. 174-184. (0,6 п.л.)
19. Деидеологизируя «Советское» // «Прогрессивная ностальгия. Современное искусство бывшего СССР», М.: ВАРМ (Ворлд Арт Музеум) № 33-34. 2007. С. 282-289. (0,7 п.л.)
20. Театр как пространство теологии // Синий диван. М.: 2005. № 5. С.163-172. (0,4 п.л.)
21. Видеть конфликт в искусстве // Синий Диван. М.: 2004. № 4. С. 285-292. (0,4 п.л.)
22. От серии к расширяющейся вселенной (предисловие) // Булеза П. Ориентиры. М.: Логос-Альтера, 2005. С. 7-37. (1 п.л.)
23. К вопросу об антропологии исполнения // Опыт и чувственное в культуре современности / Под ред. В. Подороги. М.: Институт философии РАН, 2004. С. 222-245. (0,8 п.л.)
24. Интродукция / Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2000. С. 7-37. (1 п.л.)