

## Критика



Кети Чухров. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб.: Изд-во ЕУ СПб., 2011. — 278 с.

### Власть искусства в эпоху ее технической воспроизводимости

Мировая эстетика последних лет столкнулась с важной проблемой: большая часть произведений современного искусства возникает не в качестве репрезентации готовых содержаний, а в виде процесса, выявляющего сложные отношения между художником и реальностью, между различными общественными явлениями и творческим опытом. Формы представления оказываются не так важны по сравнению с условиями создания произведения и условиями его восприятия.

Но каким бы экспериментальным ни был «автор» и как бы ни возрастала пытливость «реципиента», фигуры эти никогда не становятся готовыми ролями. И создатель произведения, и его потребитель всякий раз находятся *under construction*. Воздействие состоит не в изменении угла зрения и соответствующем преобразовании внутреннего пространства, как это было в случае классического искусства, а в постоянном допущении *производства* в самую интимную область отношения человека с событием.

Особенно остро подчинение форм искусства ситуации порождения ощущается в тех его видах, которые имеют дело не с созерцанием или созданием экспонированных образов и объектов, а с действием — прежде всего с перформативными практиками исполнения, которым и посвящена по большей части книга Кети Чухров.

Понятие «театра», заявленное в заглавии, не берется в качестве жанра, институции или обозначения для исторического экскурса, хотя все эти аспекты стано-

ваться частью аргументации. Акцент делается на процессах становления, свершения и актуализации. Театр выступает как инструмент для исследования не вещественных практик исполнения, которые, в свою очередь, рассматриваются как производство присутствия.

В книге «Быть и исполнять» мы встречаем важную попытку установить границы искусства, избавить его от того ускользания, которое уже не позволяет видеть, кто его создает и кто откликается на это создание. Разумеется, такое установление границ не имеет никакого отношения к реакционным попыткам вернуться к старому разделению «художника» и «публики». Попытки, которые анализируются Чухров, — античная трагедия в истолковании Ницше, исполнительская поэтика Арто, генезис события у Делёза, криптологический театр молчания Деррида, театральные опыты Саши Вальц и Виктора Алимпиева, поиск метаноии в фильмах Ханеке или режиссуре Гротовского, проект всеобщего у Вагнера — показаны как ситуации, которые постоянно находятся в процессе оформления и в которых художник свидетельствует о себе как о человеке. Ведь в концепциях Ницше, Делёза, Арто или даже Гротовского политические и коммунарные рамки театра создаются не через конструкцию пространства или текстовое содержание, а через событие игры и исполнения.

Поэтому анализ понятия театра сосредоточивается на онтологии исполнителя, или «актера», а не на режиссуре. Даже если роль написана, а сюжет известен, в самом акте исполнения есть нечто, выходящее за рамки предварительных ожиданий смысла, идеи, содержания, реакций и восприятия.

В силу этого Чухров проводит различие между перформансом и исполнением. Перформанс в значительной степени является критикой овеществленной стороны искусства. Но какими бы революционными ни были его формы, он остается выставочным «объектом». Перформанс возникает *ex nihilo*, опираясь только на свое содержание. Исполнение же как процедура «театра» основывается на повторении. Оно предполагает существование События и мира *до* себя. Исполнению есть что повторять и *кого* повторять (анализу данного обстоятельства посвящена глава «Театр различия и повторения»). Оно изначально имеет дело с Другим — с миром, событием, человеком, сообществом.

Иначе говоря, режим исполнения всегда предполагает *score*, некую «партитуру», повторяемую «актером», даже если ее нет в прямом наличии. Кроме того, он обладает иной временной структурой, нежели перформанс, который, подобно модернистскому произведению, воспринимается как мгновение. Номинативно он может протекать очень долго, но его смысловая составляющая формируется независимо от этой длительности. В исполнении, напротив, смысл и каждый компонент его темпоральности неразделимы; оно может иметь место только в условиях собственного, сингулярного ритма разворачивания.

После Ницше оказалось невозможно говорить о том, что «человек — это стиль»; после Делёза — что стиль письма или поведения может определять траекторию философской мысли; после Деррида — что стиль жизни или эпохи представляют из себя самоочевидные понятия, а вовсе не искусственные конструкции, основанные на смешении «голоса» и «феномена».

Руководствуясь этой многоэтапной и радикальной критикой классической концепции стиля, Чухров создает своеобразную антропологию творчества.

Творческий человек в трактовке Чухровов вовсе не стремится к созданию идеального произведения. Художник совершает прямо противоположное — выбалтывает свои тайны, сам себя разоблачает и поддавливает на недочетах, признается в слабости и далее ничего не может поделать с той ситуацией стыда и непереносимой откровенности, в которой он оказался вместе с произведением. Именно так Чухров исследует Вагнера, подхватив эту тему из трудов Алена Бадью: чаровник европейской сцены, музыкальные драмы которого пользовались успехом у масс, оказывается не соблазнителем, а, напротив, созидателем прежде невиданных обстоятельств общения и взаимодействия людей.

И действительно, власть искусства, увязанная с раскрытием художником замысла перед безличной публикой, чуждой эстетике, которую отстаивает Чухров. Дело не в превосходстве сочинителя над простецом-слушателем. Искусство сильно лишь там, где сам автор готов признать превосходство обобществления своего произведения над тем, что он делает как мастер.

Тема искусства, которому нечего терять, кроме своих цепей, получает у Кети Чухров совершенно замечательную разработку. Опираясь на идеи Жилия Делёза о «становлении-животным», она подчеркивает революционный характер этого становления, вложенность в него момента различения как преодоления прежней логики подчинения готовым знакам. Однако если у Делёза «животное» предста-

ет в качестве художественного исследования угнетенности другого, то у Валерия Подороги оно становится метафорой прототеатрального тела. Как у Подороги, так и у Делёза «животное» проявляется как мотивация к некоему избыточному артистическому движению вне текста и письма. Но у Подороги «животное» понимается как внутренний театр — это доязыковая реакция на внешнее. Делёз же придает «становлению-животным» политический смысл. В отличие от привычных фиксаций искусства как некоторой последовательности форм, постоянно присваивающих себе наши замыслы о нас самих, «становление-животным» подразумевает как раз их полное отсутствие.

На первый взгляд довольно странным выглядит обращение автора в последней главе к наследию Михаила Лифшица, советского ученика Георга Лукача, подвергшего модернизм уничтожительному разгрому. Однако в результате оно оказывается встроенным в критику овеществления и дегуманизации современного искусства. Лифшиц разоблачает модернизм как выражение отчуждения и нигилизма, как отказ от исследования реальности в угоду выделению зоны искусства в качестве антиномичной по отношению к жизни. В этом смысле охранительное отношение к «классической» европейской культуре, присущее советской эстетике, пускай оно является догматическим и не различает между нигилизмом модернизма и утвердительным характером художественного авангарда, тем не менее косвенно подчеркивает историческую укорененность измерения «всеобщего» и «трагического», которое было отринуту современным искусством в процессе следования проекту модернизма.

Тем не менее Чухров пытается найти и на территории современного искусства те отклонения, в которых проговариваются потерянные искусством антропологические опыты скорби, трагедии, общности, пребывания вместе с другим и другими. Так, например, спектакли Саши Вальц построены на том, что сюжет оказывается вторичен по отношению к «ситуации». Единая линия действия отсутствует, а любой жест актера выступает как разоблачение театральной условности. Прежнее наивное подражание, мимесис, оказывается заменено вполне революционным вчитыванием себя в политическую судьбу другого, которое только и делает реальными отношения между «я» и «другим», избавляя их от прежних многочисленных грубых и тонких путей эксплуатации. В видеоработах Ольги Чернышевой и Артура Жмиевского, фотосериалах Бориса Михайлова, фильмах Ханеке и театральных перформансах Рабии Мруэ происходит выход художника в открытую реальность, проблематизация «артистического» изнутри «просто» жизни.

В данных примерах нельзя не усмотреть власть искусства как снятия привычных эмоциональных и рациональных обоснований «пользы» или «значимости» произведений. Чухров подбирает различные ключи к такому позитивному са-

моразоблачению. Искусство может раздать все то, что досталось трудным опытом, дабы показать возможность жизни без суверенных привилегий, без политики исключения и уничтожения.

Каким же предстает искусство, которое отвергает суверенные притязания власти и насилия? Ответом служит книга вместе с проводимой в ней критикой «материального фетишизма». Единственный способ избежать поклонения уже не суверенной власти, но вещи и предмету — это вновь проблематизировать неотчужденность отношений в человеческом сообществе. Опыт множества мастеров описывается именно как повторение события в режиме исполнения и свершения, превращающем тело и речь в медиум между «я» и «другим», а любую попытку «разыграть» боль — в ее преодоление. Это та самая «эстетическая игра» (Ницше) вопреки «невыносимым условиям», которая раскрывается вовне как поиск политической и экзистенциальной эмансипации. Под вопросом, однако, остается то, насколько практики, описанные в книге и противопоставленные поэтике современного искусства, могли бы оказаться доминантой в культурной политике и художественном производстве сегодня.

*Александр Марков*

### **Быть зрителем<sup>1</sup>**

О незнающем говорят, что он «слеп», даже если он видит. Ведь то, что откры-

вается его взору, препятствует достоверному знанию, скрывает реальность в тени видимости. Если следовать данной топологии, только невидимое объясняет видимое, поскольку позиция простого наблюдателя отмечена недугом. Видеть — это «пока еще не», кото-

1. Перевод с французского *Маргриты Трошкиной* по изданию: © Fœssel M. Jacques Rancière: Le Spectateur Émancipé // *Esprit*. Décembre 2008. P. 205–208.