

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| «Режим: Театр». Интервью с Кети Чухров |

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

Россия, Санкт-Петербург.
 Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
 Центр медиафилософии. Научный сотрудник.
 Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
 Научный сотрудник.

Russia, St. Petersburg.
 St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy. The center of mediaphilosophy. Researcher.
 St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.

michail.stepanov@gmail.com

«РЕЖИМ: ТЕАТР». ИНТЕРВЬЮ С КЕТИ ЧУХРОВ

Интервью с философом **Кети Чухров**, автором книги «БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ. Проект театра в философской критике искусства», направлено на прояснение основного содержания проекта «театр», утверждаемого в качестве экзистенциального измерения, сводящего воедино этику, политическую эмансипацию и искусство.

Ключевые слова: Кети Чухров, активизм, искусство, перформативность, политика, событие, театр, эстетическое, этическое, художник

"Mode: Theatre". Interview with Ketі Chukhrov

This interview with the philosopher, **Keti Chukhrov**, the author of the book "BE AND PERFORM — The Project of Theatre in the Philosophical Critique of Art", seeks to clarify the principle content of the project "theatre", which is understood as the existential dimension that brings together ethics, political emancipation and art.

Key words: Keti Chukhrov, activism, art, performative art, event, theatre, aesthetic, ethic, artist

Презентация книги Кети Чухров «БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ. Проект театра в философской критике искусства». — СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. состоялась в 18 часов 26 мая 2011 года в здании Европейского университета.

О встрече

Проницаемость границ искусства и политики в медиареальности вновь актуализирует метафору театра. Можно сказать, что «театр оказывается не столько жанром, сколько экзистенциальным измерением, сводящим воедино этику, политическую эмансипацию и искусство». В своей книге «БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ. Проект театра в философской критике искусства», Кети Чухров проводит исследование «театра» как художественной практики, рефлексирующей эстетическое, этическое и политическое в их неразделенности. Анализируя различные режимы «повторения» в исполнительских опытах, автор осмысливает применение понятия «театр» в ряде важнейших эстетических теорий, утверждающих исполнительскую интенсивность «театра» конституирующей как для художественных практик, так и для самой философии. Основными философскими категориями книги являются категории повторения и события, разработанные в философской топологии Жюль Делеза. В книге также рассматриваются теории перформативности Р. Вагнера, Ф. Ницше, Ж. Деррида, Ф. Лаку-Лабарта, П. Слотердайка, М. Хайдеггера, Ф. Лиотара, Дж. Агамбена, В. Подороги.

Императив названия «БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ» взывает к действию. Следуя ему, мы задали несколько вопросов автору книги философу Кети Чухров.



Кети Чухров — поэт, философ, кандидат филологических наук, теоретик культуры, преподает на кафедре всеобщей истории искусства РГГУ, член редакционного совета «ХЖ».



СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| «Режим: Театр». Интервью с Кети Чухров |

Когда Вы говорите «быть и исполнять», имеете ли Вы в виду реставрацию сферы идеального в культуре, которая была объявлена Гербертом Маркузе «упавшей» в вечное пространство, где и происходит «исполнение»? Ги Дебор мечтал отлепить эту сферу идеального от перформативного среза общества...

Используя слово «идеальное» я не апеллирую к классическому немецкому идеализму, к метафизике. Я обращаюсь к тому, как это понятие рассматривается в работах, например, Э. В. Ильенкова, где он исследует материалистические основания понятия «идеальное», или в «Логике смысла» и в «Различии и повторении» Ж. Делеза. Э.В. Ильенков считает, что плох тот мир, где есть «лишь материя, и нет духа, нет психики, сознания и воли, мышления и речи, где есть лишь примитивные органические ощущения своего собственного тела и его физических состояний». Я считаю, что истолкование перформативности исключительно по-спинозистски способствует инструментализации как политики, так и искусства. Это злоупотребление имманентным подходом и чистым эмпиризмом по отношению к любой практике на определенном этапе в 1960-ые имело значение в качестве борьбы с идеологией. Но самые рьяные спинозисты — и Делез, и Фуко — на разных этапах своей жизни говорят либо об истинностных этических процедурах, как Фуко в тексте о паресии, либо об идеальности События, как Делез во многих своих текстах. Не будем забывать, что эмпиризм Делеза трансцендентален.

Когда-то Ж. Бодрийяр объявил, что настало время забыть Фуко, имея в виду тот факт, что на смену дисциплинарным обществам (как раз исследуемым Фуко) пришло общество контроля (объект исследований самого Ж. Бодрийяра, П. Вирлио, позднего Ж. Делёза). Не пришло ли время «забыть Делеза»? Или тотальность его объяснительных практик продолжает быть продуктивной?

Ну, вообще-то все эти призывы кого-то забыть условны. В начале 1990-ых Фуко был менее актуален, чем сейчас, после того как были опубликованы работы Дж. Агамбена. Кроме того, мне кажется, сам Фуко во многих своих текстах говорит о пост-дисциплинарных обществах, являющихся, по сути, обществами контроля. Что касается Делеза, то это насколько разноплановая фигура, что как бы мы не откладывали в ящик какие-то теории, которые сейчас кажутся либо слишком утопичными, либо неотделимы от постструктуралистской эпохи — например, темы нерепрезентативной микрополитики, десубъективации, и другие, они все же наводят на размышления. Во многих своих работах сам же Делез опровергает сугубо постструктуралистские методы описания. Его интерпретация События, анализ понятия повторения, сингулярности, понятия Эона очень современны. Что же касается микрогизма и молекуляризма Делеза, то он оказал влияние на формирование спинозистских теорий постопераистов — А. Негри, П. Вирно, М. Лаццарато.

На презентации Вы говорили о том, что русское слово «исполнять» не совсем соответствует тому, что вы имеете в виду и имеет излишние коннотации, могли бы Вы прояснить это понятие?

СОКОЛОВА Ирина Борисовна
/ Irina SOKOLOVA

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургское отделение
Российского института
культурологии.
Научный сотрудник, кандидат
культурологии.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg Branch of the Russian
Institute for Cultural Research.
Senior Researcher. PhD

i_sokolova@bk.ru

МИФ О ВЕЧНОМ ИСПОЛНЕНИИ: О КНИГЕ КЕТИ ЧУХРОВ «БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ: ПРОЕКТ ТЕАТРА В ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ ИСКУССТВА»



СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| «Режим: Театр». Интервью с Кети Чухров |

Как представляется, речь идет о перформативности действия, и шире — социального бытия. Исследования показывают, что перформативность содержит, по крайней мере, три размерности: телесную, воплощающую в себе культурно-исторические репрезентации; символическую, здесь язык является принципиальной составляющей, создающей новую реальность (та перформативность, что исследовалась Остином); эстетическую, конститутивную для перформанса как художественной практики. Насколько я понимаю, для Вас центральной является третья — эстетическая размерность? Как Вы разводите понятия театра — ведущего для Вашей книги, — и перформанса?

Да, я различаю перформанс и практики исполнения. Перформанс явился в значительной степени критикой объектной, овеществленной стороны искусства, но какими бы революционными не были его формы, он остается «Объектом». Перформанс, как я уже упоминала во время презентации, возникает ex nihilo, опираясь только на свое содержание. Мир перформанса есть сам перформанс и перформансист. Исполнение как процедура «театра» основывается на повторении. До него уже есть и Событие, и мир. Исполнению есть, что повторять и кого повторять. Оно уже имеет дело с Другим — миром, событием, человеком, сообществом. Другими словами, в режиме исполнения всегда есть scope, повторяемый «актером». Это вовсе не значит, что речь должна идти о подражательной практике или всего лишь о миметическом изображении чего бы то ни было. Исполнение предполагает совершенно другую темпоральную структуру, нежели перформанс. Перформанс, как и модернистское произведение, мгновенно для восприятия. Перформанс может длиться номинально весь день, но его смысловая составляющая формируется независимо от этой длительности. В исполнении, напротив, смысл и каждый компонент длительности этого смысла, неразделимы. Перформанс не ритмичен, исполнение основывается на ритме.

Одним из отличительных признаков перформатива является элиминация истинностного значения, говоря иначе, перформатив вне истины и лжи (так Джудит Батлер говорит о перформативной гендерной идентичности, формируемой постоянным повторением). Как по Вашему, что является следствием или результатом «театра»? Возможность нового артистического действия, события?

«Театр» — это форма контакта с событием, которая сама разворачивается в режиме событийности.

Могли бы Вы прояснить понятие «эстетической игры». Об игровом характере эстетического опыта говорит ещё И. Кант в «Критике способности суждения» и затем вся романтическая традиция, не получается ли «масло масляным»? Возможно, здесь скорее родство не с романтической традицией, а с «языковыми играми» позднего Л. Витгенштейна?

Нет, на Витгенштейна я здесь не опиралась. В моей книге «эстетическая игра» рассматривается в Ницшевской интерпретации. Ф. Ницше же цитирует определение «эстетической игры» вслед за Гете. Этим понятием Ницше пытается критиковать понимание трагедии через катарсис. Он считает, что вовсе не ка-

В рецензии на книгу К. Чухров представлен аналитический обзор основного содержания работы, посвященной исследованию феномена театра в философском, эстетическом и художественном дискурсе современности. Особое внимание уделено главам, в которых автор обращается к изучению миметических процессов в творчестве и раскрывает особое положение искусства в системе власти и сил энтропии.

Ключевые слова: Кети Чухров, театр, исполнение, повторение, мимезис, животное, современное искусство, тело, власть.

A review of the book by Keti Chukhrov "To Be and to Perform: The Concept of "Theatre"”

This is a review of the book by Keti Chukhrov "To Be and to Perform: The Concept of "Theatre" in Philosophical Criticism of Art". The review focuses on the social status of Actionism, on the relation between "theatricality" and "performativity," and on the anthropological dimension of artwork.

Key words: Keti Chukhrov, anthropology, mimesis, performativity, performance, theatre

Практически в самом конце своего исследования, в первых строках заключения, Кети Чухров обозначает важную характеристику современного искусства — фундаментализм, проявляющийся практически на всех уровнях его функционирования... Кажется, что обозначенная тенденция к поиску и манифестации своеобразия, ставшая тягой к консервации и затормозившая позитивную линию развития искусства второй половины XX — начала XXI вв., легко преодолевается самим автором (в течение повествования). Двигаясь от сложносочиненных вопросов антропологии исполнения и анализа системы противопоставлений различия/повторения у Ж. Делеза и Ж. Деррида, Чухров подходит к описанию новой концепции театра, не скованного ни политическим, ни социальным, ни эстетическим режимом, но, при этом, разрешающим как социальные, так и общественно-политические вопросы. Ну, а если не разрешающим, то задающим сознанию человека-зрителя-исполнителя другой вектор осмысления мира.

Утверждение «театральности» мира, постановочного характера основных социокультурных ритуалов и «общественного договора» в целом — очевидно и, вроде как, не нуждается в дополнительном анализе. Чухров вновь возвращает нас к этим вопросам, объявляя свое повторение тем самым «революционным» и «настоящим», как у Делеза: за бесконечным повтором рождается «речь, которая говорит раньше слов». Объявляя театр зоной непосредственного воздействия, мощной силой, мотивированной событием, автор подводит к мысли о том, «исполнять» — даже более человеческое, чем человек, ритуал, который воспроизводит каждый. Витальная сторона жизни, ее вторжения и случаи становятся в этой постановке *deus ex machina*.



СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| «Режим: Театр». Интервью с Кети Чухров |

тарсис, психологическая разрядка, а измерение музыки и есть та эстетическая игра, которая определяет сущность трагедии и театра в целом. «Эстетическая игра» — это тот третий путь, который Ницше описал в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки», но как бы сам этого не осознавая. Это не классическое, репрезентативное зрелище аполлонического рода. И не ритуальное, хтоническое погружение в истину, в реальное, которое ужасно. В этом словосочетании важнее слово «эстетическая», а не игра. Только это «эстетическое» не кантовское и не гегелевское «Эстетическое». Это метод преодоления невыносимого опыта. И такая «эстетическая игра» неотделима от этического поступка.

Можем ли мы сказать, что современные перформативные практики в искусстве являются собой политическое действие, форму политического активизма?

Для начала следует оговорить, что перформативные практики различны. Я, например, провожу различие между исполнением, перформингом — так как это происходит в музыке или в театре, и перформансом, который, несмотря на процессуальность, остается объектом, экспонатом. Следует также различать художественный акционизм и активизм. В принципе, сегодняшний перформанс или большинство институционально ангажированных активистских практик в современном искусстве претендуют на политичность, но оказываются политическими в иллюстративном ключе.

На мой взгляд, именно акционизм, во-первых, наибольшим образом приближается к тому, что я имею в виду под исполнением (под переходом к акту, к событийному движению), нежели к активизму и перформансу. Акционизм (и в случае ряда практик 1990-ых, и в случае ситуационистских практик) имеет потенцию вместить в себя четкую художественную составляющую и перекодировку политического характера. Примеры: акции Вали Экспорт, «Хуй» и «Против всех» Осмоловского и Радек.

Тогда как Вы понимаете пространство политического действия сегодня? Можем ли мы провести грань между политическим, социальным и художественным действием? Между художественным, политическим действием и производством?

Эта грань в разных политических и исторических условиях проводится по-разному. Например, в 1920-ые годы отказ от автономности искусства, отказ от суверенности художественного творчества в пользу решения художников растворить свои усилия в производстве имел огромное прогрессивное значение. Оно объяснялось еще и тем, что художник осуществлял жест становления рабочим, жест солидаризации с классом угнетенных.

Продолжая настаивать на неавтономности искусстве, я, тем не менее, считаю, что сегодня, в условиях радикальной коммерциализации массового, уже пост-индустриального, производства, жест отождествления социальной практики, производства и художественного действия приобретает реакционное значение. По той простой причине, что именно неолиберальное пост-индустриальное когнитивное производство, социальные амелиоративные практики либерально-демократических институций настаивают на исчерпанности сингулярного художественного жеста. А без этого жеста невозможно коснуться контекста этического и говорить о событии.

Двигаясь дальше в рассуждениях об истоках мимесиса, его связи с исполнительскими практиками, автор обращается непосредственно к теме тела как прототеатральной структуре. Интересно, что эстетика, этика и политика тела становятся своего рода матрицей для системы современного искусства. Взаимное повторение и подражание делает художественную среду более реальной, чем сама реальность. Такой эффект достигается отчасти за счет многообразия и новизны арт-пространств, все удваивающихся в попытке отразить мир. Но главное здесь (кстати то, что сводит искусство и «телесное» воедино) — усиленная тяга к процессуальности, к тотальности волеизъявления, к движению в движении. Валерий Подорога, на которого ссылается Чухров, отмечает, что «инсталлируемое и экспонируемое тело есть тело-труп», всякая анатомия, пре-парирование и подготовка убивают идею тела, полагая ему предел. Тело искусства (как тело жизни) так же страдает в момент представления, лишаясь самости. Отсюда тяга художественного, театрального к непрерывности, включенности, в-живленности. Правда, вечное движение в попытке угнаться за течением времени часто лишает жест функциональности, превращая художественное в искусственное, ампутированное и копирующее. Как бесконечное механическое повторение лишает слово положенного смысла. Среди многообразия попыток во-площения (мимесиса) хотелось бы отметить одну: точку, остановку, воронку, в которой слышен «шум бытия». Кети Чухров, описывая опыт работы минималистов, указывает на то, что их произведение обеспечивают выход трехмерного объекта в открытое пространство без обрамления, то есть манифестируют театральность. При этом такое исполнение предлагает не двигаться «с», не опереживать, а принять катарсис в молчании (кризисе?) ума, но со-бытия тела. Можно вспомнить рассуждения Жоржа Диди-Юбермана об особенностях восприятия минималистических объектов, например, стального куба *Die* (1962) Тони Смита: сознание лишено ориентиров, порог взгляда кажется непреодолимым, а тело торжествует, восходя к животному, ибо только оно способно понять тайный смысл выразительной структуры. Выходит, что именно становление животным, исход из собственной формы есть артистическая альтернатива (К. Чухров). Тело присутствует, предписывает, но не может быть определено, остановлено; ускользая, оно оставляет только точку (момент) сцепления человека с миром, след вживления его в витальное полотно.

Образ и опыт животного играют определяющую роль для современной театральной и исполнительской традиции. Пожалуй, не стоит останавливаться на этом аспекте проблемы, кстати, самым подробным образом описанной в работе Кети Чухров. Интерес вызывает иное: исследуемое автором особое положение искусства между государством и энтропией, объясняющее почему «...история — театр... повторение, трагическое и комическое в повторении образуют состояния движения...» (Ж. Делез).

Вопрос соотношения естественного и общественного в человеке не разрешен, дискурс твари и суверена до сих пор не окончен. Политика и другие властные практики, преоб-



СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| «Режим: Театр». Интервью с Кети Чухров |

Определяют ли перформативные практики современный социальный ритуал или вектор обратный?

Думаю, здесь нет четкой причинно-следственной последовательности. Политический контекст может влиять на поэтику художественных практик. Но и наоборот, определенный художественный жест может инспирировать те или иные политические ожидания.

В ряде Ваших текстов Вы выступаете против спиритуализма в современном искусстве, распространяется ли это на перформативный опыт? Может ли перформанс быть эффективным без энергии жеста художника?

Есть ложный, фальшивый, гламурный спиритуализм, а есть понимание духовности как истории опыта и усилий человека и человеческих обществ. Я имею в виду духовность, понятую как у раннего К. Маркса или позднего М. Фуко. Во многих модернистских и авангардных практиках произведение декларировалось как нарочито овеществленный, внешний опыт. Но этот отказ от внутреннего опыта четко маркировался, определялся как радикальная, декларированная негативность. Сегодня же в современном искусстве мы видим с одной стороны овеществление, отчужденность, формализованность художественного жеста, а с другой стороны поиск некой «чистой» сакральности, ритуальности, мистики и пр. (См. парижскую выставку «Следы сакрального», московскую выставку «Верю», в определенной степени в этом направлении работает и Жан-Юбер Мартен). Что касается перформанса, то в целом его история развивается как раз в сторону секуляризации и экстернализации внутреннего опыта и коллективности. Поэтому энергия жеста — это еще не совсем тот тип осмысленной духовности, о которой я упоминала выше.

Что для Вас значит быть артистом? Артист и художник это одно и то же?

Одно и то же. Художник — это человек, который не только занимается жизнью, но и пытается осмыслить происходящее в ней. Но главным образом — это способность оказаться в шкуре других людей, а значит способность к измерению всеобщего, куда входят и политические и эстетические и этические констелляции.

Насколько важен в современных перформативных практиках телесный компонент, если витальность успешно снимается медиальностью, что мы можем наблюдать в поглощении социального акционизма группы «Война» медиаистеблишментом? То есть, имеет ли место полное снятие перформативного жеста медиаобразом?

Во-первых, как я уже говорила, телесный компонент и витальность важны для перформативных практик — как перформанса, так и перформинга, исполнения. Но мне кажется, что телесность — это не самый главный компонент практик действия. Для коллективных акций гораздо важнее смысловые перекодировки (как в случае ситуационистских практик) или ситуации коллективного солидаризирования вокруг некой цели. Тело же — как во многих классических перформансах — чаще оказывалось средством для работы с пространством — ландшафтным, городским, коммуникативным. Когда же тело и

разуя мир, накладывают особые запреты, ограничивают и изживают человека, превращая его в структурную единицу. Индивиды неминуемо противостоят такому движению, пробуждая в себе животное, бесконтрольное, стихийное. Логика ясна, но возникает проблема: истинно ли это «общественное животное», дико ли? Или же просто исполнено, сыграно в тотальности власти? Предпринимая попытку разрешить этот вопрос, Кети Чухров обращается к анализу произведения Владимира Сорокина «Четыре» и его одноименной экранизации. В пьесе перед нами образ совершенно иного животного, другой телесности, нежели та, что была описана В. Подорогой. Животная сила лишена пафоса освобождения творческих сил, пробуждения истинной жизни, она являет хтоническую, дикую (неразумную) силу, власть, которая сама себя не осознает. Чухров отмечает, что теперь перед нами не человек, который забыл себя, подавшись стихии жизни, попав в фазу энтропии, но тот, кто никогда не знал иного. Речь идет уже не об эстетизации энтропии и попытке животным переиграть общественное, а о невозможности быть Другим.

Возвращаясь к анализу современной арт-среды и той роли, которую играют в ней артистические, исполнительские практики, важно понимать, что культивируя в себе животное или же артикулируя животное в себе, мы неизменно выходим за положенные пределы — Чухров объясняет: «операция "животное" становится освобождением, когда вы не общаетесь с животным на собственном, не "его" языке, но при этом пытаетесь выскользнуть из своего» (с. 142). Наверное, именно эта операция выскальзывания, бытия в складке и на краю, утверждает истинную природу исполнения — быть Другим, но оставаться собой.

В заключение отмечу, что в своей работе Кети Чухров, развивая понятие «театр», анализируя эстетические теории и художественные практики, в конце концов, вытесняет философскую логику, выключает ее, проговаривая до основания. Итогом становится ощущение присутствия, осознания того, что быть = исполнять.

телесность становится единственным содержанием перформативной практики, то мы получаем, скорее, какие-то приватные трансгрессивные практики, которыми искусство, конечно же, увлекалось не раз (венский акционизм, Нич и пр.). Но они не создали никакого поля для действия, скорее, представляли собой коллапс в физиологию.

И связанный с предыдущим вопрос — как на Ваш взгляд трансформировалось современное общество и современное искусство в связи с тотальным распространением «новых медиа»?

Я вижу проблему не столько в развитии новых медиа, сколько в том, кто владеет и управляет средствами производства, какого бы то ни было. Т. е. проблема не в их всеохватности, а в том какая социальная цель у этой всеохватности. Она может быть как отрицательной, так и положительной. Но мне кажется, что сентенция М. Маклюэна о медиа как мессидже — это продолжение модернистской и постмодернистской культурной парадигмы, которую сегодня можно перевернуть на 180 градусов. Средство не является сообщением, медиа — это средство для мессиджа.



СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| «Режим: Театр». Интервью с Кети Чухров |

Насколько медиализированным может быть производство присутствия, осуществляемое не вещественными практиками исполнения, называемыми Вами «театром»? Очевидно, что исполнительские практики не имеют ничего общего с репрезентацией, эмоцией ли или смыслом, но с производством телесного присутствия, а значит и сообщества. Однако наблюдаемая нами тотальная медиа-коммуникация (медиа-сообщения без сообщества), напротив, ведет к кризису солидарности.

Да, присутствие очень важно для той практики театра, о которой я говорю. Но как уже было сказано выше, я не свожу его к телесному присутствию. Скорее имеется в виду присутствие становящейся субъективности, индивидуальной или коллективной.

Анализируемый Вами опыт «театра», опыт сингулярный, невозпроизводимый, растворяющий субъект-объект-

ное противопоставление, при этом принципиально не верифицируемый, требует определенно нового мышления. Могли бы Вы выделить основные принципы этого мышления?

Это, во-первых, неразрывная, парадоксальная связь с событием, что предполагает исполнительский режим повторения. Во-вторых, театр для меня определяется не столько через синтез средств выражения или режиссуру или пространство, сколько через фигуру актера — артиста и как человека. Актер и манифестирует онтологический парадокс театра.

В-третьих, антропологический и гуманистический аспекты театра. Присутствие человека от имени события и в режиме событийности. Наконец, потенциальность становления, которая должна пониматься не через трансгрессивность, как порой истолковывают становление, а как согласие быть не собой, т.е. речь идет о радикально анти-индивидуалистическом принципе режима *acting*.

