

Трагедия или фарс?



TRAGEDY OR FARCE?

Артем Магун /// Трагедия как самокритика зрелища

В своих теоретических заметках о театре, Бертольт Брехт часто противопоставляет свой художественный метод классической трагедии. По его мнению, трагедия, как она была описана Аристотелем, была основана на «вживании». Брехт считает, что аристотелевский мимесис, то есть экспрессивное подражание, это аналог «вживания», *Einfühlung* – понятия неокантианской эстетики 19 века. Соответственно, пишет он: «Вживание – вот краеугольный камень современной эстетики. Уже в великолепной эстетике Аристотеля описывается, как катарсис, то есть душевное очищение зрителя, достигается с помощью мимесиса». Брехт далее приписывает классической трагедии «гипнотизм», задачу «возбуждения чувств» и передачи их от актера зрителю, а также вневременной, «вечный» характер. В противовес этой традиции, сам Брехт предлагает отказаться от вживания и создать критически ориентированный «эпический» театр, в котором актер займет дистанцию по отношению к своему персонажу, в котором он, «показывая, что делает, должен во всех важных местах заставить зрителя заметить, понять, почувствовать то, чего он не делает». Поэтику, противопоставленную «вживанию», Брехт называет заимствованным у Шкловского словом «очуждение» или «остранение» (*Verfremdung*) и описывает его так же как Шкловский: искусство должно подчеркивать собственную условность, случайность, удивительность того, что оно изображает, и в особенности, *историчность* происходящего. Впрочем, Брехт добавляет к поэтике Шкловского морально-дидактический элемент, которого та была лишена: очуждение помогает человеку понять ограниченность изображенного и искать альтернативные варианты действия. Оно поэтому ведет к парадоксальным, контрастным эффектам.

Эти принципы Брехта воплощаются в его многочисленных произведениях: ирония в речах персонажей, авторский комментарий, введение интермедий-«зонгов» разрушают эстетическую иллюзию и усиливают *условность* драмы, трагический (печальный) аспект переплетен с комическим (смешным), персонажи представлены как носители этического выбора (пускай неправильного). Эта критическая, рационалистическая эстетика весьма симпатична, поскольку она направлена на критику искусства в его традиционном эстетическом понимании, преследует авангардные цели, то есть цели преодоления искусства и претворения его в жизнь.

Слепым пятном для Брехта, однако, оказывается «традиционная» трагедия, то есть традиция, пережившая два расцвета – в Древней Греции 5 века до н.э. и в Европе 17 века. То, что он пишет про Аристотеля и вообще про древнюю драму, не соответствует вообще ничему и свидетельствует только о весьма беглом знакомстве Брехта с соответствующими теоретическими текстами. И это было бы неважно, если бы Брехт сам не вынужден был обращаться к классическим формам героизма, знакомым по античной трагедии и вообще, если бы Брехт имел развернутую теорию аффективной организации драмы – а поскольку он такой не имеет, а имеет только теорию нарушения и критики аффекта, то в результате в собственной театральной работе он действует, в отношении *патоса*, во многом по наитию, и вынужден повторять уже отработанные схемы – такие как героический акт Катрин в «Мамаше Кураж» – замечательный катарсис, достойный Софокла в его лучшие минуты, только где же здесь критика и дистанцирование? Сила катарсиса не в последнюю очередь возникает потому, что Катрин бьет в барабан – а барабан это мистериальный и мобилизационный инструмент войны, венчающий эту якобы антивоенную драму.

Кроме того, ирония и критика в тексте и в игре актеров – обоюдоострый инструмент. Он вполне может служить как раз усилению эстетического эффекта и иллюзии, возведению их в квадрат (так как на сцене репрезентируется даже реакция самого зрителя). От такого модернистского перехвата авангардных стратегий Брехт не вполне защищен – хотя он справедливо возражает против сакрализации и сублимации, которые для нас – но не для греков – воплощает древнегреческая трагедия. Примерно такая же история с Ларсом фон Триром. Он сознательно использует иронию и условность для нагнетания патоса. Так – в гениальной «Танцующей в темноте», где катарсис основывается на неправдоподобном и почти комичном нагнетании страданий, сваливающихся на бедную героиню. Недоброжелатели видят в нем, не без оснований, коммерческого художника, эксплуатирующего сентиментальность. Доброжелатели (к которым отношусь я) видят в его фильмах постоянную самокритику искусства: музыка зовет Сельму на работу, музыка ведет ее на смерть, и катарсис заключается в том, что жалость к герою обращается против выдумавшего его искусства. Но амбивалентность эстетизма и авангардного преодоления искусства все равно неустранима.

Итак, нужно отойти немного назад и уяснить себе как до Брехта, и задолго до него, в античности, возникла трагедия, и какие задачи она решала. Тут есть вещи общеизвестные, а есть не очень общеизвестные. Общеизвестно, что трагедия, и вообще искусство (поэзис) как новый институт, были формой критического воспроизводства мифа и религиозного ритуала. В трагедии миф, который образует сюжет (Аристотель так и называл сюжет «мифом»), лишается своей «мифологичности», то есть именно отсылки к вневременным вечно повторяющимся циклам. Сюжет трагедии *линеен* – он имеет в середине перелом, от зла к добру или наоборот, который является необратимым. В миф вносятся политические, психологические и моральные мотивировки – в частности, как трактует Аристотель, трагический герой всегда совершает некую *ошибку* (*амартию*), которая и ведет его к печальному концу. Мы наблюдаем, как он совершает эту ошибку (обычно она заключается в чрезмерности, неумении вовремя остановиться – *хюбрис*) и, соответственно, видим, как можно было бы поступить иначе. Более того, мы видим некую зону неопределенности, так называемую трагическую *амеханию*, в которой герой не знает, как ему поступить, колеблется – и этим переходит из мифологического в этический регистр. Трагический перелом фиксирует уникальную временную точку необратимого события, которое, конечно, разыгрывается вновь в театре (правда, в 5 веке трагедии игрались только однажды, ставились только новые трагедии), но тем не менее противостоит мифической «машине по уничтожению времени» (Леви-Стросс). «Этот день породит тебя и уничтожит», говорит Тиресий Эдипу в момент трагической перипетии. Эта фраза, кстати, иронична – она отсылает и к судьбе Эдипа, и к единству времени драмы (как правило – один день), и к дню Великих Дионисий, когда она разыгрывается в Афинах. Ирония и рефлексия в высшей степени присущи греческой трагедии – она постоянно, говоря о героях, отсылает к зрителю и зрелищу. В этом смысле нельзя (как это делает К. Чухров в данном номере) односторонне разводить эстетику актера и эстетику зрителя. Все в трагедии, начиная с хора, и кончая трагической иронией, постоянно сплавляет актера со зрителем, превращает их друг в друга – в этом ее своеобразный героический демократизм. Действие само по себе слепо, созерцание – бессильно, вместе они образуют мощную машину коллективного разделения.



Artemy Magun /// Tragedy as the Self-Critique of Spectacle

In his theoretical notes on the theater, Bertolt Brecht often contrasts his own artistic method with classical tragedy. According to him, tragedy, as Aristotle described it, was based on “empathy.” Brecht argues that Aristotelian mimesis – that is, expressive imitation – is analogous to “empathy” or *Einfühlung*, a concept from the neo-Kantian aesthetics of the nineteenth century. He thus writes, “Empathy is the cornerstone of contemporary aesthetics. Already in Aristotle’s magnificent aesthetics, it is described how catharsis – that is, the emotional purification of the spectator – is achieved with the aid of mimesis.” Brecht then goes on to ascribe to classical tragedy “hypnotism,” the task of “inciting emotions” and transmitting them from actor to spectator, as well as a timeless, “perennial” character. In contrast to this tradition, Brecht proposes rejecting empathy and creating a critically oriented “epic” theater in which the actor would distance himself from his character and “when, as he [showed] what he [was] doing, [would] in all the important places force the spectator to notice, understand, and feel what he [was] not doing.” Brecht calls this poetics, which he opposes to “empathy,” “alienation” or “defamiliarization” (*Verfremdung*), a word he borrowed from Shklovsky. He describes it just as Shklovsky describes it: art must emphasize its own conventionality and accidental nature, the surprise engendered by what it depicts, and, in particular, the *historicity* of the events it portrays. However, Brecht adds a moral-didactic element to Shklovsky’s poetics that is missing in the original: alienation helps the individual realize the limitedness of depicted reality and look for alternative modes of action. It therefore leads to paradoxical, contrasting affects.

These principles of Brecht’s are manifested in his numerous works. The irony in characters’ monologues, the author’s own commentary, and the introduction of intermedia in the form of songs destroys the aesthetic illusion and heightens the *conventionality* of the drama. The tragic (sorrowful) aspect is interwoven with the comic (humorous), and the characters are presented as agents of ethical choice (albeit the wrong one). This critical, rationalistic aesthetic is quite winning, because it is meant to critique art in its traditional aesthetic conception and because it pursues avant-garde goals – that is, the overcoming of art and its transfiguration into life.

Brecht’s blind spot, however, is “traditional” tragedy – that is, the tradition that experienced two heydays, in Greece during the fifth century BC, and in Europe during the seventeenth century. What he writes about Aristotle and ancient drama in general corresponds to no historical reality and testifies only to Brecht’s quite passing acquaintance with extant theoretical texts. This would not matter if Brecht himself were not forced to turn to the classical forms of heroism known to us from ancient tragedy and if he had his own well-elaborated theory on the affective organization of drama. But insofar as he does not have such a theory, offering instead only a theory on the transgression and critique of affect, in his own theatrical work he to a great extent behaves intuitively with regard to *pathos* and is forced to repeat tried-and-true schemes, such as the heroic act of Kattrin in *Mother Courage and Her Children*. This wonderful catharsis is worthy of Sophocles at his best moments, but where

here is the critique and the distancing? The force of the catharsis is due in no small part to the fact that Kattrin beats a drum: a ritual instrument and means of mobilizing people for war thus crowns this allegedly anti-war drama.

Moreover, the irony and critique in the text and the performance of the actors is a double-edged tool. This tool can easily serve to heighten the aesthetic effect and the illusion, to raise them to the next power (insofar as even the reaction of spectators themselves is represented on stage). Brecht is not completely immune to this modernist recuperation of avant-garde strategies, although he quite rightly objects to sacralization and sublimation, which for us (but not for the Greeks) are the embodiment of the ancient Greek tragedy. It is nearly the same story with Lars von Trier. He deliberately uses irony and convention to exacerbate *pathos*. Thus, in his brilliant film *Dancer in the Dark*, the catharsis is based on the implausible and almost comical intensification of the miseries that befall the unfortunate heroine. Von Trier’s detractors see him (not without good reason) as a commercial artist who exploits sentimentality. His well-wishers (in whose ranks I include myself) see a constant self-critique of art in his films: music summons Selma to work, music leads her to death, and the catharsis consists in the fact that our pity for the heroine is turned against the art that conceived her. But the ambivalence of aestheticism and the avant-garde overcoming of art is something that cannot be eliminated all the same.

We should thus back up a bit and clarify for ourselves how, long before Brecht, in antiquity, tragedy arose and what problems it was meant to solve. Here, we encounter things that are common knowledge as well as things that are not so common knowledge. It is common knowledge that tragedy – and art (*poiesis*) in general as a new institution – was a form for critically reproducing myth and religious ritual. In tragedy, myth, which forms the plot (Aristotle in fact calls plot “myth”), is stripped of its mythological character – that is, its reference to timeless, perennially repetitive cycles. The tragic plot is *linear*: in the middle there is a turning point (from evil to good, or vice versa) that is irreversible. Political, psychological and moral motives are introduced into myth – in particular, as Aristotle interprets it, the tragic hero always commits a certain *mistake* (*hamartia*) that leads to his pitiable demise. We watch him making this mistake (which usually consists in excess, in the inability to stop in time – *hubris*) and, correspondingly, we see how he might have acted otherwise. What is more, we witness a certain zone of uncertainty, so-called tragic *amekhania*, in which the hero does not know how to act, in which he hesitates, in this way passing from the mythological to the ethical register. The tragic denouement is the unique point in time of an irreversible event, an event that is of course reenacted again in the theater (true, in the fifth century BC, tragedies were performed only once: only new tragedies were mounted), but which nevertheless opposes myth’s “machine for destroying time” (Lévi-Strauss). “This very day will sire you and destroy you,” says Tiresias to Oedipus at the moment of the tragic *peripeteia*. This phrase, it should be noted, is ironic: it refers to the fate of Oedipus, the unity of time in drama (as a rule, a single day), and the day of the Great Dionysia, during which



Все эти свойства трагедии не нахлобучиваются снаружи на эмоциональную, патетическую подкладку сюжета. Напротив, они произрастают из патоса. Аристотель считает основными трагическими страстями сострадание и страх (*eleos* и *phobos*). Точнее, это миметические страсти – страсти, возникающие из мимесиса, то есть взаимного подражания людей. Соответственно, хотя сострадание и страх часто упоминаются в трагедиях, их происхождение – сам факт подражания, который, по Аристотелю, составляет суть трагического искусства. То есть актер подражает персонажу, а публика, в свою очередь, подражает или заражается его игрой, идентифицируется с ним, к тому же заражаясь и друг от друга. Есть еще и хор, который сочувствует герою и подражает публике. Как показывает Аристотель в «Риторике», сострадание – это такая идентификация с другим, при которой ты переживаешь за него, в то время как страх, который тоже строится на идентификации, является боязнью за себя. Страдание другого, похожего на тебя, вызывает два этих аффекта одновременно, хотя, очевидно, они противоположны, направлены друг другу. Сострадание приковывает зрителя к зрелищу, страх же, напротив, отвращает от него. Сострадание есть аффект ассоциации, а страх – диссоциации. Наконец, страх и сострадание это еще и аффекты времени: страх направлен в будущее, а сострадание (жалость) – в непоправимое прошлое. Их столкновение отражает линейность трагического времени и напряжение героя в его зоре.

Так мы лучше понимаем, почему Аристотель считает эффект трагедии, *kátharsis* (очищение), парадоксальным: «очищение страха и сострадания посредством этих же страстей». Про то, как это понимать, тысячелетиями идут споры. Во-первых, здесь есть смысл, относящийся к зрелищу. Сострадание заставляет смотреть – в абсолюте оно привело бы, как в России после революции, к выбеганию зрителей на сцену с желанием помочь персонажам. Страх, в пределе, должен привести к выбеганию из театра и прекращению представления. Тот факт, что зритель высиживает все действие, его способность «вынести» противоречия трагедии, есть равнодействующая двух страстей, неустойчивое напряжение между ними. Во-вторых, страх не только балансирует сострадание (и наоборот), но в другом смысле две страсти усиливают друг друга. Мы сострадаем тем, кто в страхе, и боимся слияния в сострадании. Получается некий резонанс двух страстей, метание от абсолютной потери себя в массе к панике и распаду общества. Мне кажется удачной формула катарсиса у Гельдерлина: «бесконечное объединение очищает себя через бесконечное разделение». Но бесконечность, по Гельдерлину, для людей означает необходимость *цезуры*, внезапной остановки бесконечного движения – а цезура это «день», это историческая конкретность.

Поэтика Аристотеля является ответом на теорию мимесиса у Платона. Платон, в «Государстве»,

подверг уничтожающей критике искусство его времени, показывая, что его миметичность (подражательность) не освобождает человека из рабства конечной вещной вовлеченности, а напротив, усугубляет это рабство за счет копирования конечной вещности, а не смысла. Аристотель же показывает, как искусство, а именно трагедия, само осуществляет ту критику, которую направляет против него Платон: вбирает эту критику в себя. Трагедия, преодолевая конечный, неистинный мимесис его собственными средствами, становится, на вершине экстаза, средством чистого созерцания смысла (которое бы одобрил сам Платон).

Итак, в греческой трагедии есть свой аналог Брехтовского «очуждения» – это миметический страх, который выталкивает зрителя из зрелища, из идентификации с героем. Здесь мы подходим к самой важной и популярной черте трагедии (хотя она к ней и несводится) – изображению мук, убийств и прочих «страстей». В расхожем языке о «трагедии» так и говорят, когда кто-то умирает – это настраивает на возвышенный лад. Ясно, что настоящая трагедия по сюжету – это не просто смерть и не обязательно смерть, а скорее некоторый фатальный ход вещей, который бессознателен для его участников и разворачивается в ходе драмы. Однако мучения и страсти в трагедии обычно присутствуют. Она, как мы бы сказали сегодня, сентиментальна. Действительно, культ Диониса был демократическим, даже крестьянским, и ввел его праздник, где игрались трагедии, впервые тиран Писистрат. Более того, трагедия исторически происходит из более раннего жанра, дифирамба – и в отличие от приподнятого панегирика, которым был дифирамб, трагедия выбирает более «демократическое» сентиментальное содержание. Сентиментализм был во все времена симптомом низовой, «массовой» культуры. Шок, с одной стороны, сильно пробирает даже грубую, малочувствительную чувствительность (об этом часто писал В. Беньямин). С другой, он своей негативностью отталкивает зрителя от зрелища или как минимум предоставляет ему алиби (я могу спокойно наслаждаться выдуманным миром, потому что все равно он опасен, и у меня нет соблазна в него перенестись). Поэтому сентиментальность удобна для дистанцированного развлечения бюргера – тронутый до глубины души, он в то же время видит пределы своему сочувствию и своей практической идентификации с происходящим. Когда Аристотель говорит, а Брехт солидаризируется (и только с этим), что наслаждение зрелищем страдания приятно просто в силу нашей тяги к познанию (т.е. ощущению), можно спросить, почему именно страдание приносит больше удовольствия, чем другие эмоции, тоже связанные с познанием. А дело здесь в экзотической функции страдания – оно выводит человека как из его собственной позиции, так и из позиции полной идентификации.

Трагедия, однако, не просто сентиментальна, к страданию в ней добавляется рефлексия. Кроме

того, ответственность за страдание в трагедии берет, как правило, сам страдающий. Репрезентация ужаса в трагедии отличается от знакомого нам *террористического* сенсорiums как чисто отрицательной репрезентации, выжигающей миметическую сферу вообще, превращающей общество в дрожащих одиночек. Трагедия, в отличие от террора, не уничтожает, а *выявляет* (пусть даже выявление может сопровождаться насилием). Она не просто зачаровывает патосом, и не просто выталкивает одиночку из зрелища, а выводит на свет самого зрителя, в его кажущемся алиби. «Эдип-тиран» – трагедия о зрителе. Мимесис – не только подражание, но и выражение, то есть выявление, предъявление действия. Эдип, занимающий созерцательную позицию по отношению к преступнику, которого ищет, испытывающий сострадание к народу, который хочет спасти, в результате выясняет, что он и был этим преступником. Тогда он выкальвает себе глаза и распахивает все двери, требуя показать себя, слепого, народу. Это метафора, заставляющая каждого из зрителей почувствовать, что он выставлен другим на суд. Ту же функцию выполняет и хор – действие трагедии рефлексивируется, и зритель – как у Брехта – видит и действие, и свою возможную реакцию на него. Как любое подлинное искусство, трагический театр является зеркалом, в котором одиночка, и народ в целом, видят себя – не в зазеркалье, а в данности их положения. Театр, при помощи сильных *экстатических* средств (то есть шоковых открытий и физических страданий), выводит субъекта из фиксации на себе, из эгоцентризма, и превращает в наблюдаемый объект. В этом смысле, аффектом театра, по ту сторону страха и сострадания, является *стыд*. Брехт не совсем прав в своей моральной интерпретации театра. Трагедия не столько субъективирует человека в критически мыслящего деятеля, сколько объективирует его, превращает даже в вещь, и именно этим достигает остранения. Брехт ровно это и делает в своем театре, но интерпретирует его как выведение некоего мифического внетрагического субъекта за рамки механического. На самом деле никакого такого субъекта-актера на исходе трагедии нет. Есть путь, который проходит такой субъект, от презумпции критического мышления к узнанию своей объективной роли («судьбы»), и в результате способность разыгрывать или метафоризовать ее. Трагедия, разрушая эгоцентрическую, и вообще центрическую, фиксацию человека, выводит его из одиночества субъективности в другое, объективное одиночество, которое существует только перед лицом неопределенного множества других, разделенное с другими.

И вот в силу этого, как отметил уже Гегель, трагедия логически переходит в комедию, и именно комедия является высшей формой миметического представления. Но трагедия остается его базовой формой, формой театральности вообще, поскольку вбирает в себя критику искусства, этого миметического наваждения, как такового, но при этом искусством остается.



tragedies were performed in Athens. Irony and reflection are inherent to Greek tragedy to a supreme degree: it constantly alludes to spectator and spectacle as it speaks to us of heroes. In this sense, we cannot (as Keti Chukhrov does in her essay in this same issue) unilaterally separate the aesthetic of the actor from that of the spectator. Everything in tragedy – beginning with the chorus and ending with tragic irony – constantly fuses actor with spectator, transforms them into one another, and in this we see a peculiar kind of heroic democratism. Action in itself is blind, and contemplation is helpless, but together they form a powerful machine for collective sharing.

All these qualities of tragedy are not superimposed on the plot's emotional, sentimental base. On the contrary, they grow out of the pathos. Aristotle argues that the principal tragic passions are pity and fear (*eleos* and *phobos*). To be more precise, these are the mimetic passions, the passions that emerge from mimesis – that is, from people mutually imitating one another. Consequently, although pity and fear are often mentioned in tragedies, they have their origin in the very fact of imitation, which according to Aristotle is the essence of the art of tragedy. That is, the actor imitates a character, while the audience in turn imitates or is infected by his acting; they identify with him, while also being infected by each other. There is also the chorus, which evinces pity for the hero and imitates the audience. As Aristotle shows in the *Rhetoric*, pity is identification with another person during which you suffer for *him*, while fear, which is also based on identification, is fear for *oneself*. The suffering of another person, a person who resembles you, provokes these two affects simultaneously, although they are obviously opposed to one another. Pity rivets the spectator to the spectacle; fear, on the contrary, averts him from it. Pity is an *associative* affect, while fear is a *dissociative* affect. Finally, fear and pity are also affects of time: fear is directed towards the future, while pity (compassion) is turned toward the irreparable past. Their clash reflects the linearity of tragic time and the hero's tension in its gap.

So now we understand better why Aristotle believes that the effect of tragedy, *catharsis* (purification), is paradoxical: "The purification of fear and pity by means of these same passions." The debate over how this should be understood has been going on for millennia. First, the spectacle is of significance here. Pity forces us to watch: in its absolute form (as in Russia after the Revolution) it would lead to the spectators running onto the stage in the desire to help the characters. In its utmost form, fear should lead to the spectators running from the theater and the cessation of the performance. The fact that the spectator sits through the entire action, his capacity for "bearing" the contradictions of tragedy, is the resultant of the two passions, the unstable tension between them. Second, fear not only balances pity (and vice versa), but in some sense the two passions amplify one another. We feel pity for those who are fearful, and we fear being fused together in pity. We thus end up with a kind of resonance between the two passions: we are thrown from the absolute loss of self among the masses to panic and social collapse. Hölderlin's definition of *catharsis* seems on the mark: "[T]he limitless becoming-one purifies itself through limitless separation." But, according to Hölderlin, for human beings limitlessness means the need for caesura, a sudden halt to limitless motion, while caesura itself is the "day," historical concreteness.

Aristotle's poetics is a response to Plato's theory of mimesis. In the *Republic*, Plato had subjected the art of his time to a devastating critique, showing that its mimetic character (imitativeness) did not liberate man from the slavery of immersion in finite things, but, on the contrary, deepened this slavery by copying finite thingishness. Aristotle, on the other hand, shows how art – namely, tragedy – itself implements the critique that Plato directs against it by absorbing it. By overcoming finite, inauthentic mimesis with its own means, tragedy becomes, at the height of ecstasy, an instrument for the pure contemplation of meaning (something that Plato himself would approve).

Thus, Greek tragedy has its own analogue to Brechtian "alienation" – the mimetic fear that repels the spectator from the spectacle, from identifying with the hero. Here we arrive at tragedy's most important and popular trait (although tragedy is not reducible to it) – the depiction of torments, murders, and other such "passions." In the common parlance, "tragedy" is invoked when someone dies because this lends a sense of loftiness to what has happened. It is clear, however, that in terms of plot, genuine tragedy is not simply death and not necessarily death, but rather a certain fatal order of things that is unconscious for its participants and that

unfolds over the course of the drama. Torments and passions, however, are usually present in tragedy. As we would say today, tragedy is sentimental. And in fact the cult of Dionysus was democratic, even peasant-based, and the tyrant Peisistratus first introduced its feast day, during which tragedies were performed. What is more, tragedy derives historically from an earlier genre, the dithyramb, but unlike the animated panegyric that was the dithyramb, tragedy chooses a more "democratic," sentimental content. Sentimentalism has in all ages been a symptom of grassroots, "mass" culture." *Shock*, on the one hand, has a strong effect even on crude, insensitive sensibilities (a topic that was frequently addressed by Walter Benjamin). On the other, its negativity repels the spectator from the spectacle or, at very least, provides him with an alibi (I can take pleasure in this fictitious world because it is dangerous all the same and I am not tempted to become part of it). Sentimentality, therefore, is a convenient mode for the distanced entertainment of the burgher: touched to the bottom of his heart, he at the same time sees the limits to his sympathy and his practical identification with the events on stage. When Aristotle remarks (and Brecht is in solidarity with him on only this one point) that deriving pleasure from the spectacle of suffering is pleasant only by virtue of our yearning for knowledge (that is, sensation), we might ask why it is suffering that accords more pleasure than other emotions also bound up with knowing. Here, it is a matter of suffering's ecstatic function: it extricates the individual both from his own position and from the position of full identification.

Tragedy, however, is not simply sentimental; in tragedy, reflection is added to suffering. Moreover, in tragedy it is the sufferer himself who, as a rule, takes responsibility for the suffering. The representation of horror in tragedy differs from the *terroristic* sensorium to which we are accustomed, which is purely negative representation that burns out the mimetic sphere as such, turning society into a mass of quivering loners. Unlike terror, tragedy does not destroy but *reveals* (even though this revelation might be accompanied by violence.) It does not merely enchant the spectator with pathos and expel the lone individual from the spectacle, but brings the spectator himself into existence in his seeming alibi. *Oedipus Rex* is a tragedy about a spectator. Mimesis is not only imitation, but also expression – that is, the revelation, the presentation of action. Oedipus, who takes a contemplative stance towards the criminal he seeks and feels pity for the people, whom he wishes to save, in the end discovers that it was he who was the criminal. He then pokes out his eyes and flings open all the doors, demanding that he, a blind man, be shown to the people. This is a metaphor that forces each spectator to sense that he is exposed to the judgment of others. The chorus performs this same function: the action of the tragedy is meditated on, and the spectator, as in Brecht's work, sees both the action and his possible reaction to it. Like all genuine art, the tragic drama is a mirror in which both isolated individuals and the people as a whole see themselves – not in a fantasy, but in the givenness of their condition. Using strong *ecstatic* means (that is, shocking revelations and physical suffering), the theater extricates the subject from fixation on itself, from egocentrism, and turns it into an observable object. In this sense, the affect produced by the theater, beyond fear and pity, is *shame*. Brecht is not quite correct in his moral interpretation of the theater. Tragedy does not so much subjectivize the individual into a critically thinking actor as it objectivizes him, even turning him into a thing, and this is precisely how it achieves defamiliarization. This is exactly what Brecht does in his own theater, but he interprets this as a means to lead a certain mythical atheatrical subject beyond the mechanical. In fact, tragedy's denouement provides us with no such subject/actor. There is the path that this subject takes, from the presumption of critical thought to recognition of his objective role ("fate") and, consequently, the capacity to dramatize it or turn into a metaphor. By destroying the individual's egocentric and, more generally, centristic fixation, tragedy leads him out from the loneliness of subjectivity into another, objective loneliness that exists only in the face of an indeterminate multitude of others, that is shared with others.

And it is by virtue of this fact, as Hegel noted long ago, that tragedy logically passes into comedy, which is precisely the supreme form of mimetic representation. But tragedy remains its basic form, the form of theatricality as such, insofar as it absorbs the critique of art, this mimetic illusion, as such, while at the same time remaining art.



Ноль, на который сходятся полюса, или комическая подоплека трагического

В разговоре принимают участие Ольга Егорова (Цапля), Артемий Магун,
Наталья Першина-Якиманская (Глюкля), Александр Скидан

Ольга Егорова (Цапля): Ну, разливай.

Александр Скидан: Да, начнем с того, что алкоголь – spiritus – связан с духом дионисийских мистерий, из которых родилась трагедия.

Артемий Магун: А еще секс и рок-н-ролл.

О.Е.: Артём, мы все прочли твою статью, и нам стало гораздо понятнее, что такое трагедия. Но вопросы остаются. А именно, что же такое трагедия в современном мире? Есть ли для нее место? Должны ли мы, художники, практики, создавать ее сегодня?

А.М.: Ну а вы как сами думаете?

О.Е.: Понимаешь, то, что мы делаем, находится в каком-то другом измерении, хотя некоторые наши зрители называют это трагедией. Но ведь на трагедию это непохоже...

А.М.: Так как отсутствует момент возвышения, катарсиса.

О.Е.: Ну да. В принципе, у нас есть такая брехтовская игра в трагедию. Например, в «Башне», когда персонажи зависают в объятиях красного монстра и играет соответствующая музыка, я заметила, что у некоторых зрителей появляются слезы на глазах. Вот имеет ли это отношение к трагедии?

А.С.: Это имеет отношение к катарсису, но не к трагедии. В античной трагедии герои выходят за рамки человеческого, колеблют космос. Сегодня помыслить такую фигуру невозможно, и у самых тонких драматургов можно почувствовать эту невозможность. Ранний Чехов в пьесе «Иванов» пытался создать трагедию по классическому образцу, с главным героем в центре, но потерпел неудачу. И начиная с «Чайки» мы имеем совершенно иную драматургию, дисперсную и децентрированную... Персонажи в ней переживают «человеческую трагедию», да, но это трагедия невозможности выйти за рамки, трагедия обычного человека, который, в отличие, скажем, от героев Достоевского, уже не бьется над «мировыми вопросами», не опрокидывают миропорядок. И даже если один из них совершает самоубийство, как Треплев, люди как ни в чем ни бывало продолжают играть в лото. Отдельная судьба, как бы она ни переламывалась, ничего не меняет.

Наталья Першина-Якиманская (Глюкля): Хорошо, трагедия ушла из нашей жизни. Но это ведь не значит, что люди не страдают... Можем ли мы найти какой-то эквивалент трагедии?

А.С.: Для этого нужно четко понять, какие узловые моменты трагедии ушли, и ушли безвозвратно, а какие – в трансформированном виде – продолжают существовать.

Н.П.: Мне кажется, героя можно попробовать вернуть – показать эти усилия, связанные с тоской по возвышенному, тем более что попытки поколебать космос нам очень бы сейчасгодились.

А.С.: Герой древнегреческой трагедии – воплощение суверенной власти, царь или полубог, и вместе с его гибелью рушится мир. Где взять суверена в эпоху секуляризации, деполитизации и прочих «демократических процессов»?

А.М.: Я категорически не согласен с тем, что Саша сказал. Есть две высшие точки расцвета трагедии – древняя Греция V в. д. н.э. и XVII век. Тогда общество, по ряду причин, осознавало свой трагизм. Но, во-первых, трагизм – это всегда уничтожение героя. Трагедия, которую я в своем тексте упомянул, это трактовка Гёльдерлина, и заключается она в том, что трагедия – это переживание обществом расставания со своими героями. Тут и секуляризация, расставание с мифом, и расставание с миром монархии, потому что, как правильно сказал Руссо, трагедия – это изживание тирании. Самая знаменитая трагедия так и называется – «Эдип-тиран». Да, суверенная власть присутствует, но показывается ее полный кризис, бессилие. И гибель царя рассматривается как некое мировое событие, которое заключается в гибели героев вообще. Это, собственно, и есть тема трагедии. Поэтому когда ты говоришь, что трагедия кончилась, потому что нет героев, это странно слышать, потому что трагедия как раз об этом и повествует. Согласен, сегодня историческая ситуация иная, и общество, по крайней мере западное, общество того, что Ницше называл моралью, действительно, не рассматривает одного человека в качестве возможного лидера, гения и так далее. Это отрицается. Однако сама проблема единичной личности и источника приобщения единичной личности к коллективу остается. В этом смысле современная трагедия, если она есть, это трагедия отсутствия трагедии. Вся реалистически-романтическая традиция об этом, да и Достоевский со своим Раскольниковым, который думает, что он – герой, но это ошибочное мнение, никак он не герой...

О.Е.: То есть Раскольников, по-твоему, не герой?

А.М.: Минуточку, какой же он герой? Он мономан, который решает, что он – Наполеон, и убивает старушку. Однако за счет своей ошибки Раскольников, конечно, приобретает некую значительность, и мы с интересом следим за его судьбой. И этот, вообще говоря,

негероический человек, человек, попавший в ловушку своих иллюзий, показывается освобождающимся от этих иллюзий. И вместе с ним мы сами, можно сказать, изживаем героизм. То есть проблема, в некотором смысле, не в том, чтобы найти героя, а в том, чтобы освободиться от героизма. В каком смысле? В том, что современное общество – плоть от плоти общества XVI–XVII веков. Для нас это осевое время, когда возникла наша цивилизация, либерально-капиталистическое общество. Что это за общество? Это общество разорванное, с одной стороны, с другой – прозаизированное, в котором возникает универсальный стандарт денег, который в количественном смысле начинает размывать качественные различия. И это, конечно, общество атомизации, отчуждения и изоляции людей, общество рождения современного индивида. Интересно, что индивидом становится каждый, каждый переживает это свое одиночество, но драма XVII века показывает все это на королях и царях – вот король, он чувствует свое одиночество, переживает оторванность и отчуждение от коллектива, он видит, что ничего не может сделать, пытается что-то сделать – и гибнет. И хотя героями являются короли, речь не о королях, а речь о современном индивиде, который узнает себя в этом герое. Что поменялось в отношении этого времени? Ну, во-первых, королей, которые были несчастными одиночками, нет совсем. Теперь все – несчастные одиночки. Но при этом нет и какого-то центра, с которым все могли бы идентифицироваться. Скажем так, тематика трагедии налицо: каждый из нас – оторванный одинокий индивид, и как одинокий индивид готов к трагедии. Трагедия – всегда об одиноком оторванном индивиде. Тематика есть, но нет чего? Нет пространства для трагедии. В древней Греции трагедия проходила на религиозном празднике, в XVII веке у нее тоже было совершенно определенное место – королевский двор. Понятное место для искусства, с которым мы идентифицируемся. У современного человека проблемы те же самые. Но! С кем мне идентифицироваться? Хотелось со Сталиным, с Гитлером, а оказалось, это какие-то подлецы. С кем тогда? Проблема в проекции, в единой фигуре.

Н.П.: Трагедия всегда об одиноком оторванном индивиде – это очень точно сказано. Получается, что сегодня герой не один должен быть, должна быть группа. Например, можно показать, как герой решает из-за личных травм и проблем отделиться, уйти из группы, и это – непоправимая ошибка с его стороны, которая ведет к трагедии, следуя классической схеме. И кончат тем, что идентифицируется с кинозвездой.

А.М.: Да, есть медиазвезды, но это, скорее, комические фигуры, они не претендуют на возвышенное, на роль лидера, хотя в них тоже есть амбивалентность. Только пятнадцатилетние девочки думают, что актер – это бог и герой, но потом и они разубеждаются.

О.Е.: Герой, который кладет жизнь на то, чтобы развлекать, – это же драма!

А.М.: Да, так вот, героизм есть, каждый человек, особенно в подростковом возрасте, мечтает быть героем, это структурная черта нашего общества, даже больше, чем древнегреческого. Но проблема, повторяю, в том, что этот героизм не прорабатывается публично – он репрессируется. И мне кажется, что трагедия сегодня состоит не в том, что Раскольников хочет стать Наполеоном и ошибается, потому что ему не хватает хюбриса, а наоборот, на том, что потенциальному гению приходится стать бизнесменом или шутком. Грибоедов, «Горе от ума».

О.Е.: Парни, все, что вы говорите, это замечательно, но это все про XIX век. А что сейчас? Тёма, ты вроде бы сказал, что для трагедии есть все предпосылки, но по какой-то причине ее нет... Вот с этим хотелось бы разобраться.

Н.П.: Не знаю, может быть у меня какие-то другие уши, но я ясно услышала, что трагедия в современном мире есть, потому что человек одинок, он не может обрести общества, а общество тоже разобщено.



The Zero Point Where the Poles Converge, or, The Comic Reality of the Tragic

A conversation between Olga Egorova (Tsaplya), Artemy Magun, Natalia Pershina-Yakimanskaya (Gluklya), and Alexander Skidan

Olga Egorova (Tsaplya): Well, pour the drinks.

Alexander Skidan: Yes, let's begin with the fact that alcohol – *spiritus* – is bound up with the spirit of the Dionysian mysteries that gave birth to tragedy.

Artemy Magun: As well as with sex and rock 'n' roll.

OE: Artemy, we all read your article and now we have a better grip on what tragedy is. But questions remain. In particular, what is tragedy in today's world? Is there a place for it? Should we – artists, practitioners – create tragedies today?

AM: Well, what are your own thoughts?

OE: You see, what we do is situated in some other dimension, although certain viewers of ours call it tragedy. But it doesn't resemble tragedy.

AM: Because it lacks the element of exaltation, of catharsis.

OE: Well, yes. Our work is kind of Brechtian playing at tragedy. For example, in *The Tower*, when the characters are frozen in the embrace of the red monster and corresponding music is playing, I've noticed that certain viewers have tears in their eyes. Does this have anything to do with tragedy?

AS: It has something to do with catharsis, but not with tragedy. In ancient tragedy, the heroes go beyond the human; they shake up the universe. It is impossible to imagine such a figure today, and the subtlest playwrights allow us to sense this impossibility. In his early play *Ivanov*, Chekhov attempted to write a tragedy in the classical mode, with the principal hero at its center, but he was unsuccessful. So beginning with *The Seagull* we have a completely different kind of dramaturgy, dispersed and decentered. Yes, the characters in these plays suffer a "human tragedy," but this is the tragedy of being unable to go beyond a particular limit, the tragedy of the ordinary man, who unlike, say, Dostoevsky's characters, does not wrestle with "cosmic questions" or overturn the world order. And even if one of them commits suicide, like Treplev, people continue to play lotto. A particular destiny, no matter how it is shattered, changes nothing.

Natalia Pershina-Yakimanskaya (Gluklya): Fine, tragedy has gone from our lives. But this doesn't mean that people don't suffer, does it? Maybe we could find some kind of equivalent to tragedy?

AS: But to do this we have to understand clearly which key aspects of tragedy are gone and gone for good, and which aspects continue to exist in altered form.

NP: I think that one could try to bring the hero back, to show the exertions bound up with longing for the sublime, all the more so because attempts to shake up the universe would really come in handy for us right now.

AS: In ancient Greek tragedy, the hero is the embodiment of sovereign power, a king or demigod, and the world crumbles with his downfall. Where can we find the sovereign in an age of secularization, depoliticization, and other "democratic processes"?

AM: I categorically disagree with what Sasha has just said. There are two high points, two heydays of tragedy – Greece in the fifth century BC and the seventeenth century. For a number of reasons, during these eras society recognized its own tragic element. But, first of all, the tragic element always involves the destruction of the hero. The interpretation I mentioned in my essay is Hölderlin's, and he argues that tragedy is society's experience of parting with its heroes. This involves secularization, parting with myth, and parting with the world of monarchy, because, as Rousseau correctly put it, tragedy is the elimination of tyranny. The most well known tragedy reflects this in its title – *Oedipus Tyrannus*. Yes, sovereign power is present, but it is shown in a state of complete crisis, powerlessness. And the downfall of the king is regarded as a certain world-shaking event that consists in the downfall of heroes per se. This, strictly speaking, is the theme of tragedy. So when you say that tragedy has come to an end because there are no more heroes, this sounds strange, because this is precisely what tragedy tells us about. I agree that the historical situation is different today, and that society – at least, western society, the society of what Nietzsche called morals – does not regard the single individual as a possible leader, genius, and so forth. This is denied. However, the very problem of the isolated individual and how the isolated individual is united with the collective remains. In this sense, contemporary tragedy, if it exists, is the tragedy of tragedy's absence. The entire realistic-romantic tradition deals with this, along with Dostoevsky and his Raskolnikov, who imagines that he is a hero, but this is a false opinion – he is no hero at all...

OE: So you don't think Raskolnikov is a hero?

AM: Hang on a minute, what sort of hero is he? He is a monomaniac who decides that he is Napoleon, and he murders an old woman. However, thanks to his mistake, Raskolnikov of course acquires a certain significance, and we take an interest in watching what happens to him. And this by and large unheroic man, a man who has fallen into the trap of his own illusions, is shown being liberated from these illusions. And along with him, we might say that we ourselves overcome heroism. That is, in a certain sense the problem is not to find a hero, but to emancipate ourselves from heroism. In what sense? In the sense that modern society is flesh of the flesh of sixteenth- and seventeenth-century society. For us, this is a pivotal time, the time when our civilization, liberal capitalist society, emerged. What sort of society is this? On the one hand, it is a fragmented society; on the other, it is a prosaized society in which the universal standard of money arises, a standard that quantitatively begins eroding qualitative differences. It is also, of course, a society characterized by the atomization,

alienation, and isolation of people, a society in which the modern individual is born. What is curious is that everyone becomes an individual, everyone suffers his own loneliness, but seventeenth-century drama shows this using the examples of kings and tsars. Here is the king: he feels his own loneliness, he experiences his detachment and alienation from the collective; he sees that cannot do anything; he attempts to do something – and suffers his downfall. And although the heroes are kings, it is not a matter of kings, but of the modern individual, who recognizes himself in these heroes. What has changed since then? Well, first of all, kings, who were wretched loners, have vanished altogether. Now everyone is a wretched loner. But at the same time there is likewise no center that everyone could identify with. Let's put it this way. The theme of tragedy is apparent: each of us is a detached, lonely individual and, as a lonely individual, is prepared for tragedy. Tragedy always has to do with the lonely, detached individual. So we have the theme, but what don't we have? There is no space for tragedy. In ancient Greece, the tragedy was performed at religious festivities, and in the seventeenth century it also had a completely defined place – the royal court. An understandable place for art, with which we identify ourselves. Contemporary individuals have the same problems, but with whom can I identify? People wanted to identify with Stalin, with Hitler, but it turned out that they were villains. Then with whom? The problem is projection, the single, unifying figure.

NP: Tragedy is always about the lonely, detached individual – that's very well put. It follows that today the hero shouldn't be a single person, but a group. For example, you could show the hero deciding to detach himself and leave the group because of personal traumas. Then you show that this is an irreparable mistake on his part, a mistake that leads to tragedy, following the classical schematic. And he ends up identifying with a movie star.

AM: Yes, there are media stars, but they are rather comic figures: they make no claims on the sublime, on the role of the leader, although they do have this ambivalence to them. Only fifteen-year-old girls think that an actor is a god or hero, but then they change their minds, too.

OE: A hero who lays down his life in order to entertain – now that's a drama!

AM: Yes, heroism exists. Every person, especially in adolescence, dreams of being a hero: this is a structural trait of our society, even more of one than in ancient Greek society. But the problem, I repeat, is that this heroism is not worked through publicly – it is repressed. And it seems to me that tragedy today doesn't consist in Raskolnikov's wanting to become Napoleon and erring because he lacks hubris, but, on the contrary, in the fact that a potential genius is forced to become a businessman or a clown. Griboyedov, *Woe from Wit*.

OE: Guys, everything you're saying is great, but it's all about the nineteenth century. But what's happening now? Artemy, you said something to the effect that all the preconditions for tragedy exist, but for some reason it doesn't exist. This is what I'd like to get to the bottom of.

NP: I don't know. Maybe I have different ears, but I clearly heard that tragedy exists in the modern world, because the individual is lonely. He cannot find society, and society is also atomized.

OE: Yes, but there are no examples. Or are there?

AM: I can give an example: Lars von Trier.

NP: You think his works are tragedies?

AM: Of course they're tragedies!

NP: What I don't like about tragedy is there is no hope in it.

AM: No, you don't understand. The hope consists precisely in the fact that the hero dies, but society remains.

NP: That is, it is a kind of sacrifice.

AM: Unfortunately, yes.



О.Е.: Да, но примеров-то нет. Или есть?

А.М.: Могу привести пример: Ларс фон Триер.

Н.П.: А ты считаешь, что это трагедия?

А.М.: А как же, конечно трагедия!

Н.П.: Мне не нравится в трагедии, что там нет надежды.

А.М.: Нет, ты не понимаешь, надежда именно в том, что герой умирает, а общество остается.

Н.П.: То есть это, получается, такая жертва.

А.М.: К сожалению, да.

Н.П.: Так ведь с этим же большие проблемы.

А.С.: В том-то и дело, мы затронули тему расставания с мифом, но забыли о ритуальном субстрате трагедии – жертвоприношении. Опять-таки, почему герои трагедии – суверены, цари? Цари – вольны, в том числе по ошибке или по злему умыслу нарушить ход вещей, поколебать мироздание, а современный человек – не волен, мы сверхдетерминированы кучей не зависящих от нас обстоятельств...

А.М.: Не согласен, современный человек как раз думает, что свободен...

А.С.: Это ложное сознание, иллюзия. Суверен волен преступать закон божеский и человеческий, это тема абсолютной свободы как своеволия, произвола, который увлекает героя к катастрофе. В отсутствие фигуры, воплощающей абсолютную свободу, чреватую обрушением всего социокультурного порядка, трагедией можно называть все, что угодно. Подросток выходит на улицу и стреляет в первого встречного, чтобы забрать у того кошелек с пятью рублями. Это трагедия? Наверное, да, но только в метафорическом смысле.

О.Е.: Правильно ли я понимаю, что трагедия возможна только в том случае, если мы имеем царя на роль героя? Но поскольку цари уже вымерли, трагедия невозможна?

А.С.: Это одно из условий. Поэтому я бы предложил различать трагедию и драму как ее современную модификацию. Драма тоже обладает катарсическим эффектом, она несет в себе остаточный принцип трагедии, но это трагедия безрелигиозной эпохи, эпохи одномерного человека, когда преступание закона в греческом смысле немисливо, преступание стало обычным преступлением, а преступление – повседневностью. Фильмы про бандитов – это современный эрзац трагедии. Метафизического выхода за пределы континуума, системы социально-культурных запретов, в них нет и быть не может, как и в буржуазной драме. Нет центрального персонажа, возвышающегося над остальными, все герои, в некотором смысле, равны, все повязаны путами условностей, все тонут в фарисействе.

О.Е.: Хорошо, давайте поговорим о драме. Хотелось бы точнее понять различия.

А.С.: Модель современной драмы – это Чехов. Вообще, существует не так много моделей театра. Первая – греческая трагедия (и аристофановская комедия). Затем – я опускаю средневековую мистерию и площадной театр – барочная модель: елизаветинцы, Шекспир, Кальдерон, немецкий трауершпиль... Потом возникает классицистическая реинкарнация трагедии у Расина и Корнея; и последняя попытка закрутить вихрь катастрофы вокруг одного центрального героя – выдающейся личности – это романтики: Шиллер, Байрон... В буржуазную эпоху эта модель уходит, «Маленькие трагедии» Пушкина, в том числе, об этом, не случайно их действие отнесено в прошлое, в его переломные эпохи, когда старые аристократические ценности сталкиваются с новым меркантильным укладом. Бьет час мещанской трагедии, водевиля, драмы. Повторю, у чеховской драмы дисперсная, децентрированная структура, в которой нет второстепенных персонажей и побочных интриг: чье-то треньканье на гитаре в саду не менее важно, чем терзание дяди Вани по поводу того, что он мог бы стать, но не стал, Шопенгауэром или Достоевским (у Чехова полно металитературной иронии). Люди просто сидят и пьют чай, а в это время проходит жизнь... впусую. Это, в некотором смысле, страшнее, чем шекспировские моря крови и горы трупов. Дальше идет брехтовская модель эпического театра, причем, как тонко замечено в статье Артёма, Брехт оспаривает Аристотеля, но по сути пыгается – в иных исторических условиях, условиях жесточайшей классовой борьбы, когда ставки предельно высоки – или-или – возродить греческую трагедию.

О.Е.: И катарсис.

А.С.: Да, в «Мамаше Кураж» и в «Галилее» катарсис есть. Как это часто происходит с художниками, концепции они могут выстраивать одним способом, а не практике делать нечто иное... И последняя модель – это Беккет. После него были всевозможные вариации, синтезы, крайности, но ничего принципиально нового с тех пор не возникло. Беккет – это постчеховская дисперсия и топтание действия на месте. Неизменно происходит одно и то же: пародийное возвращение того же самого, пробуксовка, порочный круг. Драма о том, что драма невозможна, все уже случилось, еще до первой фразы. Короче говоря, чтобы возродить сегодня трагедию в греческом смысле, надо вернуть мистерию и институт жертвоприношения, как об этом грезил Арто. Но это невозможно. Особенно после ужасов Второй мировой, когда, по выражению Бродского, трагедия в том, что гибнет хор, а не герой.

Н.П.: Я не понимаю, зачем нужно следовать схеме древнегреческой трагедии. Что, будем тянуться к древним грекам со стороны искусства, тогда и демократия у нас подтянется – в этом смысле, что ли?

О.Е.: То есть ты считаешь, что современным художникам совершенно нет смысла ломать головы, и чувства, и сердца свои, чтобы создавать трагедии?

А.С.: Ломать стоит. Я бы сказал так: надо искать трагедийное в современной жизни...

О.Е.: А что такое трагедийное?

А.С.: Трагедийное – это то, что мы обсуждаем сейчас, некий дух, призрак трагедии. Трагедия как форма больше невозможна, но трагедийное сохраняется в виде призрачного осадка, взвеси.

О.Е.: Значит, форма трагедии невозможна и нужно искать трагедийное, хорошо. Хотя Артём нам предлагает другую концепцию, но я как-то не очень вижу...

А.С.: Нет, я понимаю, что Артём хочет сказать, и отчасти солидарен с ним в том, что вокруг полно трагедий и что трагедия сохраняется как структурная возможность.

О.Е.: А примеры, примеры?

Н.П.: Мне кажется, Артём говорит, что когда герой умирает, общество преобразуется его смертью.

А.М.: Ну, герой не всегда умирает. А если умирает, то остается память о нем – момент героя как телесного объективного существа, которое, пройдя через неудачу самоутверждения, служит возрождению социальной связи, когда люди понимают, что эта связь основывается не на идентификации с героем, а на идентификации друг с другом. А точнее, с ничем.

А.С.: Стоп, тут вновь всплывает тема жертвы и жертвенного кризиса, которые необходимо проговорить.

А.М.: Да, давай я скажу про жертву. Почему трагедия – это, как правило, пьеса, в которой что-то плохое происходит? Потому что действует динамика жертвенности. Когда ты принес жертву, в религиозном смысле, ты очищаешься, освобождаешься от чего-то в себе и возвышаешься над своими плотскими аспектами. И то же самое с обществом, оно освобождается, когда

приносит жертву, от памяти о каких-то неправильных поступках. Так работала жертвенность в древнем коллективе. Это не трагедия, это – ритуал. Трагедия, как правильно пишет Рене Жиар, это ситуация некоего кризиса, когда ритуал перестает работать. Раньше ты приходил в церковь, тебя крестили, пели молитвы, и ты выходил обновленным. Теперь ты приходишь в церковь – и ничего не чувствуешь. Это же произошло и в древней Греции, с неким кризисом религиозности. И тогда возникает трагедия, как, с одной стороны, попытка в новых условиях это чувство вернуть, а с другой, как переживание и описание этого кризиса. Все великие греческие трагедии про то, как не получается принести жертву. То есть трагедия – это отказ от жертвоприношения в форме жертвоприношения, поскольку элементы жертвоприношения всегда в трагедию входят: в ней всегда кого-то убивают. И за это многие современные авторы критиковали трагедию, и вообще искусство, поскольку искусство, в той мере, в какой оно трагично, построено на самом деле на жертвоприношении. А хорошо ли это – жертвоприношение? Хорошо ли, когда ты кого-то вместо себя убиваешь? Это тема Жоржа Батая. Человек берет козла, убивает его, а потом говорит: о, я избавился от своих проблем! Это же, говорит Батай, комедия, а не трагедия. Какие-то субституты, подмены... Цирк какой-то! В любом ритуале, и в любом театре, не только комедии, есть серьезная комическая подоплека. В этом смысле, по Батаю, комедия более фундаментальна, чем трагедия, можно свести трагедию к комедии. Ну хорошо, мы можем это сделать. Мы можем даже сказать: хорошо, ты в современном обществе нет трагедии – у нас нет иллюзии, что, мучая людей, мы можем освободиться от своих проблем. Ну и что же нам делать? Жить с этим накопившимся грузом? Как освободиться от него без жертвоприношения?

Н.П.: Никак.

А.М.: По-видимому, искусство было жертвоприношением жертвоприношения. Опять же, смысл «Эдипа» в том, что человек смотрит драму и вдруг говорит: да это же я, мне никуда от себя не деться, я отказываюсь от бесконечных попыток себя куда-нибудь спихнуть! В каком-то смысле, это узнавание себя в своей конкретной человеческой действительности, вещной конечности. Мне кажется, в этом альтернатива жертвенности.

О.Е.: Извини, но ведь козел – tragos – и есть эрзац, «трагедия» по-гречески. А для современного человека, в отличие от древнего, это не так, он не может перенести свои проблемы на козла. Поэтому форма нашего жертвоприношения пролегает уже где-то в самой трагедии.

А.М.: Да, но мы же говорим, что это тоже кончилось... Так вот, не надо забывать об очень важной вещи. Да, современное человечество – разочарованное и меланхоличное. Однако в то же время это человечество живет в абсолютно эстетизированной реальности. Помимо денег и эгоизма, где мы живем? Мы живем в мире, где человек прикован к экрану телевизора – причем, заметьте, обычный человек, не эстет. Эстет прикован еще и к компьютеру, к интернету, к арт-хаусу и так далее. Живет постоянно какими-то образами. Маркс верно сказал: вы думаете, что современность – это расколдовывание и эгоистическое высчитывание



NP: But there are big problems with this.

AS: That's just it. We've touched on the subject of parting with myth, but we've forgotten the ritual substratum of tragedy – sacrifice. Again, why are the heroes of tragedy sovereigns, kings? Kings are free, and this freedom includes the capacity to violate the course of things by mistake or through malice, but the contemporary individual is not free. We are overdetermined by a heap of circumstances beyond our control.

AM: I don't agree: modern man in fact thinks that he is free.

AS: This is false consciousness, an illusion. The sovereign is free to transgress divine law and human law. This is the theme of absolute freedom as willfulness, despotism, which lures the hero toward catastrophe. In the absence of a figure embodying absolute freedom, which is fraught with the collapse of the entire socio-cultural order, we can call anything we like tragedy. A teenager goes out and shoots the first person he happens upon in order to grab his wallet and the five rubles in it. Is this a tragedy? Probably it is, but only in a metaphorical sense.

OE: Am I right to understand that tragedy is possible only when we have a king in the role of the hero? But insofar as kings have gone extinct, tragedy is impossible?

AS: This is one of the conditions. That is why I would suggest differentiating tragedy from its modern modification, drama. Drama also possesses a cathartic effect. It contains a residue of tragedy, but this is the tragedy of an areligious era, the era of the one-dimensional man, an era in which transgression of the law in the Greek sense is unthinkable: transgression has become ordinary crime, and crime has become a matter of everyday life. Films about gangsters are the modern ersatz of tragedy. As in bourgeois drama, in these films there is no metaphysical escape beyond the limits of the continuum, the system of social and cultural prohibitions, nor can there be. There is no central character who rises above all the others. In a certain sense, all heroes are equal. They are all hobbled by convention; they are all up to their eyeballs in hypocrisy and self-righteousness.

OE: Fine, so let's talk about drama. I'd like to understand the differences more clearly.

AS: The model of contemporary drama is Chekhov. In general, there are not so many models of the theater. The first is the Greek tragedy (and the Aristophanean comedy). Then (I omit the medieval mystery plays and the vulgar theater) comes the baroque model: the Elizabethans, Shakespeare, Calderón, and the German *Trauerspiel*. Then the classicist reincarnation of tragedy emerges in the work of Racine and Corneille. The last attempt to whip up the whirlwind of catastrophe around a single central hero – an outstanding personality – was made by the Romantics – Schiller, Byron... In the bourgeois era, this model fades away. Pushkin's *Little Tragedies*, among other things, deal with this; it is no accident that the action of these plays takes place in the past, in pivotal eras when the old aristocratic values clash with the new mercantile mode. The hour of the petit bourgeois tragedy, musical comedy, and drama arrives. As I've already said, Chekhovian drama has a dispersed, decentered structure in which there are no secondary characters and side plots: someone's strumming a guitar in a garden is no less important than Uncle Vanya's excruciating over the fact that could have become (but didn't become) Schopenhauer or Dostoevsky (Chekhov's works are filled with metaliterary irony). People simply sit drinking tea, but meanwhile life is passing by in vain. In a certain sense, this is more terrifying than Shakespeare's rivers of blood and mountains of corpses. Next comes the Brechtian model of the epic theater. Moreover, as Artiom has noted so shrewdly in his article, Brecht challenges Aristotle, but in essence he attempts – in different historical conditions, in the midst of the harshest form of class struggle, when the stakes were maximally high, either/or – to revive Greek tragedy.

OE: And catharsis.

AS: Yes, there is catharsis in *Mother Courage* and *Galileo*. As often happens with artists, concepts are elaborated in one way, but in practice something else altogether happens... And the final model is Beckett. After him, there have been all manner of variations, syntheses, and extremes, but nothing fundamentally new has emerged since. Post-Chekhovian dispersion and the action's marking time characterize Beckett's work. One and the same thing invariably happens: the parodic return of the identical, skidding, a vicious circle. Drama about the impossibility of drama: everything has already happened before the first phase is uttered. In short, to revive tragedy in the Greek sense today, one would have to bring back the mysteries and the institution of sacrifice, which Artaud dreamt of doing. But this is impossible, especially after the horrors of World War Two, when, as Brodsky put it, the tragedy was that the chorus died, not the hero.

NP: I don't understand why one has to follow the outline of ancient Greek tragedy. What, we artists will reach out to the ancient Greeks, and then democracy in our country will catch up? Is that the point?

OE: So you think that there is no point in contemporary artists racking their brains and emotions and souls in order to produce tragedies?

AS: It is worth it. I would put it this way: we should seek out the *tragical* in contemporary life.

OE: What do you mean by tragical?

AS: The tragical is what we've been discussing now, a certain spirit or specter of tragedy. Tragedy as a form is no longer possible, but the tragical persists as a spectral residue, a suspension.

OE: So the form of tragedy is impossible and we should seek out the tragical, okay. Although Artiom is proposing a different concept to us, but I somehow don't really see...

AS: No, I understand what Artiom means, and I partly agree with him that there is plenty of tragedy all round and that tragedy persists as a structural potential.

OE: Can you give examples?

NP: I think that what Artiom is saying that when the hero dies, society is transfigured by his death.

AM: Well, the hero doesn't always die. And if he does die, then the memory of him persists – the aspect of the hero as a corporeal, objective being that, having gone through the mishap of self-affirmation, serves the rebirth of social connection: people realize that this connection is based not on identification with the hero, but on identification with one another. Or rather, with nothing.

AS: Hold on: the topic of the sacrifice and the sacrificial crisis has come up again, and we need to talk through these things.

AM: Yes, let me say something about sacrifice. Why is a tragedy a play in which, as a rule, something bad happens? Because the dynamic of sacrifice is operative. When you've made a sacrifice in the religious sense, you are purified, liberated from something inside you, and you rise above your own carnal aspects. And it's the same with society: when it makes a sacrifice, it is liberated from the memory of bad actions of some sort. That is how sacrifice worked within the ancient collective. This is not tragedy; this is ritual. As René Girard rightly notes, when the ritual ceases to function, this is a kind of crisis situation. Previously, you would go to church: you would be baptized, prayers would be sung, and you would come out renewed. Now you go to church, but you feel nothing. This same thing happened in ancient Greece as well: a certain crisis of religiosity. And that is when tragedy emerges: on the one hand, it is an attempt to return this feeling amidst new conditions; on the other, it is the experience and description of this crisis. All the great Greek tragedies deal with the inability to make the sacrifice. That is, tragedy is the rejection of sacrifice in the form of sacrifice, insofar as the elements of sacrifice are always part of tragedy: someone is always murdered in a tragedy. And this is the reason that many contemporary authors criticized tragedy and art in general, insofar as art, to the degree that it is tragic, is in fact based on sacrifice. But is sacrifice a good thing? Is it good when you kill someone instead of yourself? This is Georges Bataille's theme. A man takes a goat, kills it, and then says, Oh, I've rid myself of my problems! But this, says Bataille, is comedy, not tragedy: substitutes, stand-ins... It's some kind of three-ring circus! There is a serious underlying comic reality to any ritual, and to any kind of theater, not only comedy. In this sense, according to Bataille, comedy is more fundamental than tragedy: tragedy can be boiled down to comedy. Well, okay, we can do this. We can even say that it's a good thing that there is no tragedy in contemporary society: we are not under the illusion that we can rid ourselves of our problems by torturing people. But then what should we do? Go on living with this accumulated burden? How can we free ourselves of it without making a sacrifice?

NP: We can't.

AM: Apparently, art was the sacrifice of sacrifice. Again, the point of *Oedipus Rex* is that a person watches the drama and then suddenly says, But that's me! I can't escape myself – I'm giving up on these endless attempts to get rid of myself! In some sense, this is recognition of oneself in one's specific human reality, in one's objective finitude. I think that the alternative to sacrifice lies here.

OE: Excuse me, but the goat – *tragos* – is in fact the ersatz, hence the word *tragoidia* in Greek. But unlike the ancients, this is not the case for the modern person: he cannot shift his problems onto a goat. Hence the form of our sacrifice is situated somewhere inside tragedy itself.



цены товара? Нет, современность – это фетишизм, архаическое, религиозное отношение к вещам, где вещи сами начинают двигаться, разговаривать и разыгрывают для нас какие-то драмы. В наше время наиболее очевидным образом это происходит через рекламу. То есть мы живем по-своему тоже в мистериальном обществе. В обществе, где искусство принимает характер мифа. Массовое искусство становится аналогом того, чем для древних греков был миф. Мифы – это не совсем то же самое, что религия. Религия – это ритуал, а кроме этого у древних греков был миф, сказки, которые они друг другу рассказывали. Чем это отличается от массовой культуры? Да ничем! Потому что массовая культура мифологична. Это некая объективированная символическая продукция, которой на самом деле не удается затронуть человека в его экзистенции. Она адресуется к нему как к типизированному индивиду. Поэтому трагедия, как и в древней Греции, направлена на разлом и слом этой символической, или образной, вселенной. О чем, собственно, мой текст? О том, что трагедия, и вообще хорошее искусство, выполняет функцию самокритики. Это критика религии и, соответственно, критика искусства тоже. Трагедия, происходя в ходе религиозного праздника, в то же время является критикой этой самой религии. Поэтому сегодняшняя трагедия возможна, в частности, как высвобождение человека – в его одинокой экзистенции и в его бесконечной возможности – от тех стереотипных положений, которые он занимает в мифе. В мифе он занимает как раз позицию героя, сверхчеловека. Кто главные герои Голливуда? Терминатор, спортсмен-сверхчеловек, который всех побеждает. Понятно, что эта героика – фикция, но это фантазм, которым живет современный человек. Грубо говоря, такого рода искусство, под видом освобождения, скрывает человека, оно бомбардирует его шоковыми образами, каждый раз показывая одну и ту же историю про побежденного дракона... В этой ситуации трагедия должна не показывать, какие мы герои, а через критику мимесиса, критику мифологии, выходить на метауровень, создавать метаобразы и метамимесис. Разрушая иллюзию, трагедия выводит на истину – не как нечто заоблачное, а как нечто значимое здесь и сейчас, как это происходит в конце «Эдипа»: горизонт распаивается, и ты видишь себя как островок в огромном мире. Вот эффект настоящей трагедии.

Н.П.: Получается, что трагедия – это когда человек чувствует себя ничтожным, осознает свою мелкость, затерянность среди огромного океана... Я, собственно, хотела сказать, что такой эффект достигается, когда путешествуешь: как только ты выходишь из дома, ты понимаешь, насколько мир огромен! Если, конечно, ты путешествуешь по-настоящему, а не как турист.

О.Е.: Дико важно то, что Артём сказал: что в конце трагедии должно произойти очищение сознания, узнавание своего действительного места. То есть у трагедии есть четкая функция – приблизить нас к правде, которая может быть какой угодно кошмарной, но это правда...

Н.П.: Когда ты приближаешься к смерти, ты тоже это чувствуешь...

О.Е.: Разве не похожее осознание происходит в нашей «Башне»?

А.М.: «Башня» – прекрасный фильм, но это – сатира, комедия. Если бы это была трагедия, там была бы динамика персонажей. У вас же они статичны, потому что это – типы. Трагедия ведь что делает? Она показывает, как человек дошел до жизни такой, или наоборот, он должен в конце прозреть. В ее ходе происходит перелом действия в собственную противоположность. Сама по себе меланхолия, которую вы, художники группы «Что делать?», демонстрируете в своем творчестве, имеет трагический потенциал. Но только при условии, что она будет драматизирована и доведена до логического предела.

О.Е.: Да, должен быть перевертыш, ошибка, переворот. Но если, как мы говорим, классической трагедии нет, героя нет, того и сего нет, то, может быть, и трагедия должна принимать иную форму?

А.М.: Ну, вот лично мне, честно говоря, не хватает в вашем творчестве аффирмативного начала. Это не упрек, но...

О.Е.: Но оно же невозможно, понимаешь? Как можно сегодня создать положительного героя, хотя бы в кавычках?

А.С.: Герой вовсе необязательно должен быть положительным. Возьмите образцовые трагедии – «Короля Лира», «Гамлета», романы Достоевского, того же «Эдипа». Эдип – ни в коем случае не положительный герой. Раскольников – тем более

не положительный герой. Иван Карамазов? Нет, конечно! Но это трагические герои, в строгом смысле: посмотрите, как расставлены и выписаны полюса, между которыми они разрываются. И поскольку возникает это колебательное движение маятника, мы способны идентифицироваться с ними, потому что в каждом из нас эти полюса есть. Желание поставить себя надо всеми, и в то же время – желание пресмыкаться; желание убить отца – и одновременно невозможность жить без отцовской фигуры... Вот где надо искать трагедийное. Задача в том, чтобы найти маятниковую структуру, которая реалистично, исходя из современных условий, представила бы такую же мощную амплитуду противоречий, показала бы, как все мы разрываемся между этими полюсами.

А.М.: Мне очень понравилась эта мысль. Кроме того, поскольку трагедия – это нарратив, она не ограничивается просто раскачиванием маятника... потому что это еще миф – вот, дескать, есть хтонический полюс и есть полюс олимпийский... – а идет развитие, и герой демонстрирует свой внутренний разрыв и переходит в какое-то иное состояние, терпит поражение или погибает, и ты переживаешь вместе с ним, и весь коллектив вдруг осознает свою разорванность и поэтому – открытость и необходимость действовать. Ноль, на который сходятся эти полюса. Ноль – это может быть грустно, а может быть и оптимистично, в том смысле, что ничто еще полностью не наступило, пьеса не сыграна, можно выбегать на сцену и спасать обреченных...

Диалог состоялся в Петербурге между членами коллектива Что делать? в ноябре 2010

Ольга Егорова (Цапля) - художник, Артемий Магун - философ, Наталья Першина-Якиманская (Глюкля) - художник, Александр Скидан - поэт



A conversation took place in St. Petersburg between members of Chto Delat? collective in November 2010:

Olga Egorova (Tsaplya) - artist, Artemy Magun - philosopher, Natalia Pershina (Gluklya) - artist, and Alexander Skidan - poet

AM: Yes, but we've been saying that this has also come to an end... Well, then, we shouldn't forget one very important thing. Yes, contemporary humanity is disenchanted and melancholic. However, at the same time, this humanity lives in an absolutely aestheticized reality. Aside from money and egotism, where is it that we live? We live in a world where the individual is glued to the TV screen. Note, moreover, that he is an ordinary individual, not an aesthete. The aesthete is also glued to his computer, the Internet, to art house cinema, and so forth. He constantly lives on images of some kind. Marx had it right: do you think that modernity is the disenchantment and egoistic calculation of the commodity's price? No, modernity is fetishism, a religious attitude to things: things themselves begin to move, and they perform dramas of some sort for us. In our day and age, the most obvious way this happens is through advertising. That is, in our own way we also live in a society based on mysteries, where art takes on the quality of myth. Popular art is analogous to what myth was for the ancient Greeks. Myths aren't quite the same thing as religion. Religion is ritual, but in addition to this the ancient Greeks had myths, fairytales that they told one another. How does this differ from popular culture? It doesn't, because popular culture is mythological. It is a kind of objectified symbolic product that in fact does not manage to reach the individual in his existential aspect. It appeals to him as a typical individual. Therefore, tragedy, as in ancient Greece, aims to fracture and break this symbolic or imagistic universe. What is my essay about? About the fact that tragedy (and good art in general) performs the function of self-critique. It is a critique of religion and, hence, a critique of art as well. The tragedy, which takes place during the course of a religious feast, is simultaneously a critique of this same religion. Therefore tragedy is possible today, in particular, as a liberation of the individual - in his lonely existential aspect and in his infinite potential - from the stereotypical stances that he takes in myth. In myth, he takes the stance of the hero, the superman. Who is Hollywood's principal hero? The Terminator: an athlete and superman who beats everyone. Clearly this sort of heroics is a fiction, but it is the phantasm that the contemporary individual lives for. To put it crudely, art of this sort, in the guise of liberation, shackles the individual; it bombards him with shock images, showing him again and again the same story about the defeated dragon. In this situation, tragedy should not show us what heroes we are; instead, through a critique of mimesis, through a critique of mythology, it should reach a meta-level, produce meta-images and a meta-mimesis. By dispelling illusion, tragedy confronts us with the truth, not as something beyond the clouds, but as something significant here and now, which is what happens at the end of *Oedipus*

Rex: the horizon opens up, and you see yourself as this tiny island in the midst of an enormous world. That is the effect of genuine tragedy.

NP: It turns out that tragedy is when a person feels insignificant, when he recognizes his own pettiness, that he is adrift in an enormous ocean... What I wanted to say is that this effect is achieved when you travel: as soon as you leave home you realize how big the world is. If, of course, you travel in a genuine way, not as a tourist.

OE: What Artiom has said is incredibly important: that at the end of a tragedy, a purification of consciousness must happen, the recognition of one's real place. That is, tragedy has a specific function: to bring us to the truth, which, however nightmarish, is the truth.

NP: When you get close to death, you also feel this.

OE: Doesn't a similar recognition happen in our film *The Tower*?

AM: *The Tower* is a wonderful film, but it's a satire, a comedy. If it were a tragedy, the characters would be dynamic. In your film, on the contrary, they are static, because they are types. What, after all, does tragedy do? It shows us how a person has come to such miserable straits, or how he must see the light. In the course of a tragedy, there is a turning point in the action, where it is transformed into its own opposite. In and of itself, melancholy, which you, the artists of the Chto Delat group, display in your work, has tragic potential. But only on the condition that it is dramatized and taken to its logical limit.

OE: Yes, there has to be a flip-flop, a mistake, a reversal. But if, as we've been saying, the classical tragedy no longer exists, there are no heroes, no this and no that, then maybe tragedy has to take a different form?

AM: Well, to be honest, what I personally find lacking in your work is the absence of an affirmative element. This is not a criticism, but...

OE: But that's impossible, don't you see? How is it possible to create a positive hero today, albeit in quotation marks?

AS: The hero doesn't necessarily have to be positive at all. Take the exemplary tragedies - *King Lear*, *Hamlet*, the novels of Dostoevsky, *Oedipus Rex*. *Oedipus* is in no way a positive hero; *Raskolnikov* even less so. *Ivan Karamazov*? No way, of course! But they are tragic heroes in the strict sense of the word: just look at how the poles between which they are torn are positioned and elaborated by the authors of these works. And because this oscillating motion of the pendulum arises, we are capable of identifying with these heroes, because these poles exist within each of us. The desire to raise oneself above everyone else and, at the same time, the desire to grovel; the desire to murder the father and, at the same time, the impossibility of living without a father figure. This is where we should search for the tragical. The task is to find a pendulum structure that would realistically, basing itself on current conditions, represent this powerful amplitude of contradictions, that would show how all of us are torn between these poles.

AM: I really like that thought. Moreover, insofar as tragedy is narrative, it is not simply limited to swinging the pendulum, because that is still the realm of myth, the notion that there is a chthonic pole and an Olympian pole. Instead, there is development: the hero demonstrates the rupture inside him and moves into some other state. He suffers death or perishes, and you experience this with him. The entire collective suddenly recognizes its own fragmentation and, hence, openness and the necessity to act. This is the zero point where the poles converge. This zero point can be sad, but it can also be optimistic, in the sense that nothing has yet fully come to pass. The play is not over: we can run onto the stage and try to save those who are doomed...



Кети Чухров /// Топология трагического

1. Игра как тон.

Беньямин в своей работе «О происхождении немецкой барочной драмы» пытается разграничить трагедию и барочную драму.

Основные характеристики, вырывающие барочную, т.е. уже современную, драму из логики трагического, согласно Беньямину, таковы: это превращение трагического героя в мученика или святого; отказ от молчаливой самости трагического персонажа в пользу риторически оформленного сознания героя-меланхолика; появление элементов диалога, позволяющих совмещать трагическое и комическое; и наконец, преобладание аллегорической знаковости над символом, - когда образы трагического уступают место сакральной функции аллегорических знаков.

Несмотря на все эти важные различия между античной трагедией и меланхолической барочной драмой, то, что объединяет эти два жанра, на наш взгляд, не менее важно, чем различия. Другими словами, есть определенная поэтика работы скорби как в античной трагедии, так и в барочной драме, не зависящая от конкретной эпохи.

Интересно, что только в самом конце своей работы Беньямин обращается к значению для барочной драмы звука и голоса. И делает он это, для того, чтобы обозначить кризис барочной аллегорической иероглифики - основного свойства барочной драмы - вызванный вводом в драму звуковой составляющей. Признавая, что вся барочная система аллегорий без голоса нема и безжизненна, Беньямин, тем не менее, считает, что примирение звука и значения, например, в опере 17-го века, является распадом траурной драматургии. Звук и голос предполагают задержку развертывания значения и драматической интриги. А это ведет к опустошению драматической конструкции и аллегорической знаковости. Он пишет:

«Звуки были и останутся для барокко явлениями чисто чувственными; значение обитает в письме. А озвученное слово страдает его приступами, как от неотвязной болезни». [1]

Беньямин оставляет без внимания роль звука и тона в отношении античной трагедии. Однако, известно, что трагедии были почти музыкальными драмами. Если убрать из трагедии фактор голоса, нарушающую эту самую трагическую тишину, то прототипом греческой драматургии действительно, как у Беньямина, окажется некое подобие

«судебного разбирательства, где судьями являются члены сообщества»[2], а не ницшевский «дух музыки». Барочная же траурная драма останется риторическим анализом нравственного долга, которая никогда не преобразится в оперу.

В качестве основной черты поэтики античной трагедии Беньямин совершенно справедливо упоминает коллапс героя в молчание, в самость, разрушающий связь персонажа с миром. Однако, важно заметить, что этот же эффект имеет место и в шекспировской трагедии, и в барочной траурной драме (у того же Кальдерона, например). Безусловно, верно то, что эффект обрывающегося мира превращает весь его шум в тишину. В этой тишине содержится исходная точка начала игры. Но для того, чтобы как раз ее нарушить. И это нарушение исходной тишины трагического действия осуществляется, не просто через речь, а через интонацию, через звук определенной высоты - тон. Этот звуко-высотный и интонационный факторы актуальны как для античной трагедии, так и для Шекспира или барочной драматургии. Другими словами, и трагедия и барочная траурная драма обнаруживают подобие друг с другом именно в той точке, где в каждой из них появляется острая необходимость игры, и где возникает измерение звука и голоса как неотъемлемое ее сопровождение. Компоненты интонации, тона и голоса, конечно же, не являются просто музыкальными элементами в драме. Скорее сама музыка оказывается здесь на службе у чего-то, без чего игра трагического не развертывается.

Принято считать, что трагическое образуется в связи с потрясением от ужасного, немислимого события, из которого возникает интонация возвышенного. Но, по сути, формообразующим элементом в трагедии является не сам ужас, и не возвышенность пафоса, исходящая от масштабности характеров и историй - этого достаточно в мифе и эпосе. Гораздо более важным для трагедии является то, что она *выше* ужаса, *выше* смерти и скорби. Однако, это «выше» не предзадано сюжетом. Оно реализуется лишь в режиме «театра» - в режиме игры, исполнения этого «выше».

2. Трагедия и плененный меланхолик

Согласно Фрейду, в позднем западно-европейском буржуазном обществе субъект формируется через специфическое отношение к утрате Другого. Это отношение формирует субъекта-меланхолика. Симптоматика меланхолии предполагает отказ от переживания горя и свертывание, «инкорпорацию», овнутрение утраты. Напротив, парадигма траура в случае потери любимого объекта совершает открытое оплакивание утраты и демонстрирует готовность проститься с утраченным объектом; это позволяет разыграть сцену (или «оперу»?) прощания, за которой следует выздоровление. Первое, что в этом случае приходит на ум - это катарсис. Катарсис - это разрядка от трагического переживания, главным образом, происходящая в восприятии зрителя. Однако трагическая скорбь, как справедливо замечает Ницше, к катарсису не сводится. Скорбь (траур) - это не то, что должно просто подвергнуться разрешению и таким образом очистить от травмы. Ницше считает катарсис признаком психологизации, а значит и деградации трагедии (он имеет в виду трагедии Эврипида, а также аристотелевское описание катарсиса, возникшее уже в пору смерти жанра). Другими словами, сама скорбь есть некая анти-психическая эстетическая высота, которая не столько разрешается, сколько посредством игры преодолевается. Эта процедура преодоления отменяет психическое состояние травмированности, но не ценой разрядки от травмы, а, напротив, посредством как бы мщения травме еще большей интенсивностью, имеющей художественную природу. Если овнутрение травмы означает сохранение того себя, который был инвестирован в потерянного Другого, то трагический субъект не нуждается в таком сохранении себя. С утраченным Другим он способен проститься именно потому, что простился со своим нарциссическим индивидуальным «я». Уже Джудит Батлер в работе «Психика власти» [3] отмечает вслед за Фрейдом, что, не допуская до себя горестное переживание, и его доведение до высоты скорби индивид-меланхолик разделяет телесное и идеальное, разводит общее и индивидуальное. Согласно Батлер, в меланхолии образ Эго становится «управляющей структурой»

Примечания:

1. Вальтер Беньямин, *Происхождение немецкой барочной драмы*, М.: Аграф, 2002, с. 212-213.
2. *Ibid.* С. 117
3. Джудит Батлер, *Психика власти: теории субъекции*. Харьков: ХЦГИ, Спб.: Алетейя, 2002.



Keti Chukhrov /// The Topology of the Tragic

1. Performance as Tone

In *The Origin of German Tragic Drama*, Walter Benjamin attempts to delimit tragedy and baroque drama. According to Benjamin, the basic characteristics that pluck baroque – that is, modern – drama from the logic of the tragic are as follows: transformation of the tragic hero into a martyr or saint; rejection of the silent solipsism of the tragic character in favor of the rhetoricized consciousness of the melancholic hero; the emergence of elements of dialogue, enabling the accommodation of the tragic and the comic; and, finally, the predominance of allegory over symbol – that is, the images of the tragic give way to the sacral function of allegorical signs.

Despite all these important differences between ancient tragedy and melancholic baroque drama, what unites these two genres is no less important, in our view, than what divides them. In other words, there is a certain poetics of the work of mourning both in ancient tragedy and in baroque drama that is independent of a particular age.

It is curious that Benjamin addresses the significance of sound and voice for baroque drama only at the very end of his work. And he does this in order to designate the crisis of baroque allegorical hieroglyphics – baroque drama's principle quality – a crisis provoked by the introduction of the acoustic component into drama. Although he recognizes that the entire baroque system of allegories is mute and lifeless without the voice, Benjamin nevertheless argues that the reconciliation of sound and sense – as, for example, in seventeenth-century opera – marks the collapse of the *Trauerspiel*. Sound and voice imply a delay in the deployment of meaning and dramatic intrigue, and this leads to the evisceration of dramatic construction and allegorical significance. He writes: "For the baroque sound is and remains something purely sensuous; meaning has its home in written language. And the spoken word is only afflicted by meaning, so to speak, as if by an inescapable disease[.]"[1]

Benjamin overlooks the role of sound and tone in ancient tragedy. However, we know that tragedies were almost musical dramas. If we remove from tragedy the factor of the voice, which shatters this selfsame tragic silence, then, as for Benjamin, the prototype of Greek dramaturgy really would prove to be something on the order of judicial proceedings where "[t]he community is present [...]" as the controlling, indeed as the adjudicating authority," [2] rather than Nietzsche's "spirit of music." The baroque *Trauerspiel* would then remain a rhetorical analysis of moral duty that would never be transfigured into opera.

As the basic trait of the poetics of ancient tragedy, Benjamin quite rightly mentions the collapse of the hero into silence, into a solipsism that destroys the character's connection to the world. However, it is important to note that this very same effect also occurs in Shakespearean tragedy and in the baroque *Trauerspiel* (for example, in the plays of Calderón). It is definitely the case that this effect of the world's being cut off turns all its clamor into silence. This silence contains the performance's point of departure, but precisely in order to violate it. And this violation of tragic action's initial silence is implemented not merely through speech, but through intonation, through sound of a certain pitch – through tone. This factor of acoustic pitch and intonation is as relevant to ancient tragedy as it is to Shakespeare or baroque dramaturgy.

In other words, both tragedy and the baroque *Trauerspiel* reveal their resemblance to one another precisely in this point, where the urgent need for performance emerges in each of them, and the dimension of sound and voice arises as its inalienable companion. Intonation, tone, and voice are of course not simply musical elements in drama. Rather, music itself here finds itself in the service of something without which the performance of the tragic would not unfold.

It is customarily believed that the tragic is formed in connection with the shock engendered by an awful, unimaginable event that gives rise to an exalted intonation. But, in essence, tragedy's formative element is neither horror itself nor the loftiness of the pathos, which is generated by the scale of the characters and stories – there is enough of this in the myth and the epic. Much more important for tragedy is the fact that it is *above* horror, *above* death and mourning. However, the plot does not predetermine this "aboveness." It is realized only in the mode of "theater" – in the mode of performing this "aboveness."

2. Tragedy and the Captive Melancholic

According to Freud, the subject in late Western European bourgeois society is formed through a specific attitude towards loss of the Other. This attitude forms the subject as a melancholic. The symptoms of melancholia include the refusal to experience grief and the contraction, incorporation, internalization of the loss. On the contrary, when a love object is lost, the paradigm of mourning presumes that the subject openly grieves the loss and demonstrates a willingness to part with the lost object; this enables it to perform the scene (or "opera") of valediction, which is followed by recovery. The first thing that comes to mind in this instance is catharsis. Catharsis is a release of tragic suffering, and it primarily takes place in the mind of the spectator. However, as Nietzsche rightly notes, tragic grief cannot be reduced to catharsis. Grief (mourning) is not something that must simply be subjected to resolution and thus purged of trauma. Nietzsche argues that catharsis is a sign of the psychologization and, hence, the degradation of tragedy. (He has in mind the tragedies of Euripides, as well as Aristotle's description of catharsis, which was produced during a time when the genre was already dying.) [3] In other words, mourning itself is a kind of anti-psychical aesthetic pitch that is not so much resolved as it is surmounted by means of performance. This procedure of overcoming

the mental state of traumatization, not at the cost of releasing the trauma, but, on the contrary, by as it were avenging the trauma with an even greater intensity that is artistic in nature. Whereas internalization of trauma means preserving the same self that was invested in the lost Other, the tragic subject has no need to preserve itself in this way. It is capable of saying farewell to the forfeited Other precisely because it has said farewell to its own narcissistic, individual ego.

In *The Psychic Life of Power*, [4] Judith Butler (following Freud) notes that by not admitting the experience of grief and its elevation to the pitch of mourning, the melancholic individual divides the corporeal and the ideal, separates the general from the individual. According to Butler, in melancholia, the ego-image becomes a "control structure" precisely because the life of the psyche consumes and internalizes the social world.

The fact of the matter is that internalized trauma destroys the very possibility of the Other. The Other is potentially not only the Other of love, but also the Other of horror and fear; therefore, it has to be rejected (forfeited): the fear of experiencing horror is greater than the desire for love and automatically leaves the place of the Other empty, purged of love and death. Hence, the melancholic's loss of joy, but also his liberation from the burden of grief and mourning. The Other is forfeited forever, but nor is it buried or discovered anew: it cannot be loved, hated, murdered or mourned. The melancholic is forever captive, unfree: he is bound hand and foot by his rejection of the external Other, by his appropriation of it.

3. Escaping from Subjection: Towards *Atè*

In a number of his films, Lars von Trier has carefully explored contemporary western culture's incapacity and lack of desire for tragedy – on the one hand, its cautious attitude to trauma, which as it were proves society's liberalism and humaneness; on the other, its utter indifference to the loss of the ideal – a loss that is in fact provoked by this hypertrophy of trauma. [5]

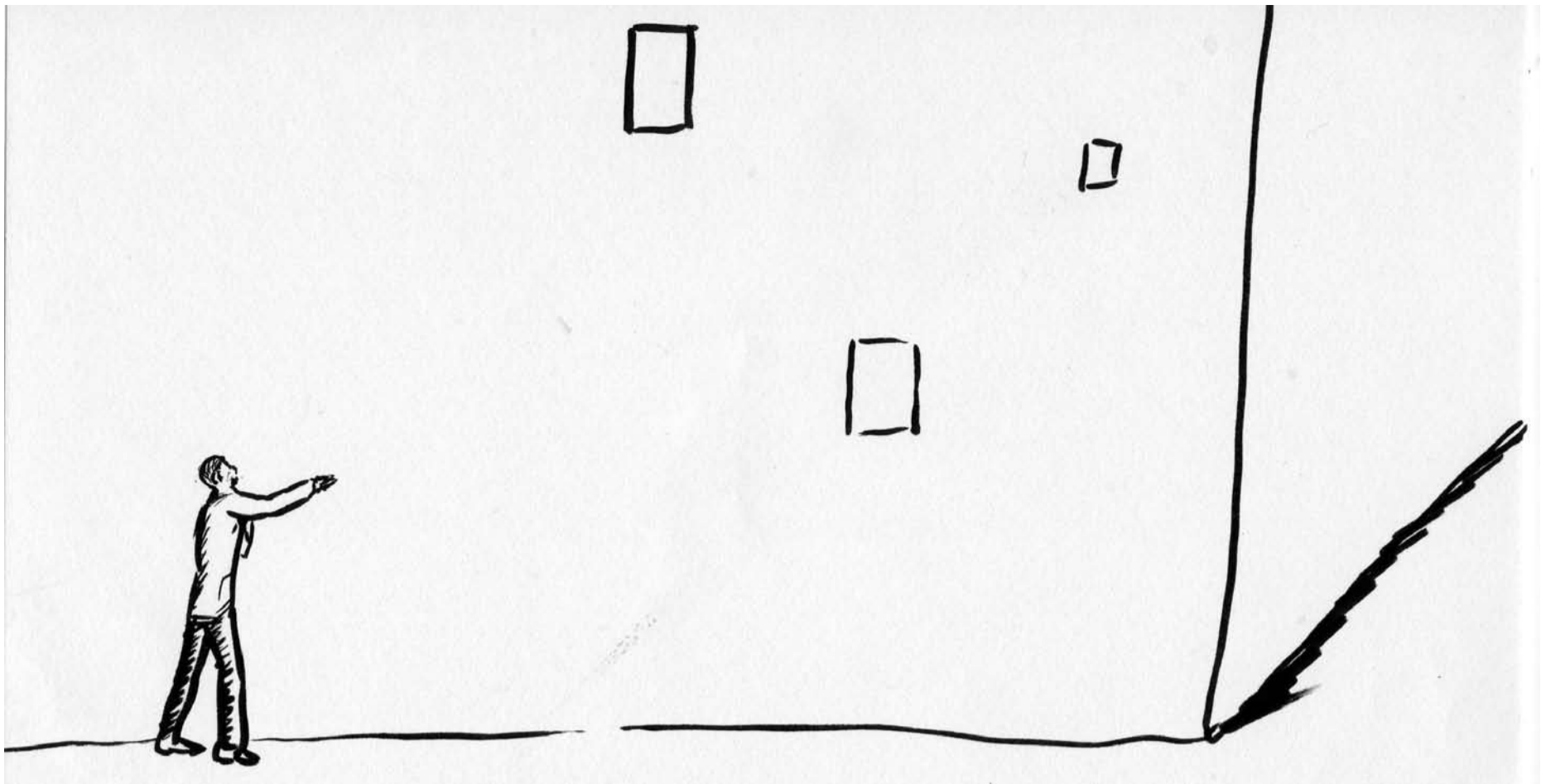
In the film *The Idiots* (1998), a group of young intellectuals who have lost faith and are fighting against the system are joined by a young woman who, although she lives with them and observes their absurd protest performances, does not join the game herself. She is insufficiently ironic to perform the subversive gesture and portray "Hamletian" madness like her friends. The further they go, however, the more the arduousness of this collective performance of "idiocy" abates, precisely because the protest of the players against society is based on personal (albeit subversive) willfulness. This dandyish variation on protest "idiocy," which is the flip side of the egocentric narcissism of the melancholic western individual, is suspended by the film's final episode. It turns out that it is the above-mentioned heroine who is the "idiot" truly resisting the system. She brings her friends, who have already grown weary of their own pranks, to her home. It is here that they understand that she had joined them out of despair, after running away from home after the death of her baby son. As her outraged husband and stunned friends look on, she begins her own tragic performance of the "idiot," slowly acting out the facial gestures of a child spitting pie from its mouth, for which she is promptly awarded a slap in the face by her husband. It is, however, the heroine's clownish mockery of her loss that genuinely reaches the pitch of mourning, which in the performance simultaneously appears as the joy of parting with the trauma.

In his latest work, *Antichrist*, Trier turns to the classic nuclear family. Here, a married couple's thoroughgoing immersion into the genealogy of the heroine's trauma (she has also lost a child) exposes the thing we have discussed above: if the Other of love and the ideal is forfeited, a relationship collapses into the psychical, physiological dimension, finally winding up in the grip of the reflexes. The heroine's obsession with her individual trauma arises from the realization that she did not love her child, whom she lost because he had been left unwatched while she and her husband were having sex. In this paradigm, motherhood (as the ideal) will always be opposed to desire (sexual desire). But sexual desire itself is unable to escape the bounds of individual physiology.

Footnotes:

1. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London and New York: Verso, 1988), 209.
2. Benjamin, *Origin of German Tragic Drama*, 116.
3. "One voice tells us that pity and fear are to be driven by these grave events to the point of discharge and hence relief, another that we are to feel elevated and inspired by the victory of good and noble principles when we see the hero being sacrificed in the name of a moral view of the world; while I fully believe that precisely this and only this is the effect which tragedy has on very many people, the clear conclusion to be drawn from this fact is that all of them, along with the aestheticians who interpret things for them, have never heard that tragedy is a supreme art. The pathological discharge which Aristotle calls catharsis, and which leaves the philologists uncertain whether to count it amongst the moral or medical phenomena, is reminiscent of a curious premonition of Goethe's. He says, 'I have never succeeded in treating any tragic situation artistically without some lively pathological interest, and I have therefore chosen to avoid them rather than seek them out. Could it be yet another merit of the ancients that even subjects of the most intense pathos were merely aesthetic play for them [...]?' [...] Anyone who can still speak only of the kinds of surrogate effect which derive from extra-aesthetic spheres, and who does not feel himself raised above the pathological-moral process, can only despair of his aesthetic nature[.]" Friedrich Nietzsche, "The Birth of Tragedy," in *Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. Raymond Geuss and Ronald Speirs, trans. Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 105–106).
4. Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997).
5. Although, for Freud, the internalization of the Other may give rise to the formation of the "ego ideal," this ideal is wholly individualized and bereft of universal status. It is a speculative abstraction of the melancholic individual. Bound up with loss all the same, it is unable to overcome it. This ideal is imagined as something external, something lost a priori and forever, something unthinkable in reality.





именно потому, что психическая жизнь поглощает, овнутряет социальный мир. Дело в том, что овнутренная травма уничтожает саму возможность Другого. Другой есть потенциально не только Другой любви, но и Другой ужаса и страха; поэтому от него приходится отказаться (утратить его): ведь страх переживания ужаса превосходит желание любви и автоматически оставляет место Другого пустым, очищенным от любви и смерти. Отсюда потеря меланхоликом радости, но и его избавление от тяжести траура и скорби. Другой навсегда утрачен, но не похоронен и не найден заново: его нельзя ни любить, ни ненавидеть, ни убить, ни оплакать. Меланхолик всегда пленен, несвободен – он связан по рукам и ногам своим отказом от внешнего Другого, своим присвоением его.

3. Выход из подчинения: по направлению к Até.

Ларс фор Триер в ряде своих фильмов очень внимательно исследует неспособность и нежелание современной западной культуры к трагедии, - ее, с одной стороны, бережное отношение к травме, как к доказательству либеральности и гуманности общества, и, с другой - полное равнодушие к потере идеала – потере, которая, собственно этим гипертрофированием травмы и вызвана. [4]

В фильме «Идиоты» (1998) к молодым разуверившимся интеллектуалам, борющимся против системного мира, примыкает молодая женщина, которая, живя с ними и наблюдая их абсурдные протестные перформансы, сама в игру не включается. Она недостаточно иронична, чтобы сделать субверсивный жест и изобразить «гамлетовское» безумие, подобно своим приятелям. Однако чем дальше, тем больше пыл этой коллективной игры в «идиотизм» ослабевает именно потому, что протест игроков против общества основан на личном, пусть и субверсивном, своеобразии. Эту дендистскую вариацию протестного «идиотизма», являющегося оборотной стороной эгоцентричного нарциссизма меланхолического западного индивида, подвешивает последний эпизод фильма. «Идиотом», истинно сопротивляющимся системе, оказывается вышеупомянутая героиня. Как-то раз она приводит друзей, уже утомленных от своих шалостей, к себе домой. Именно здесь у нее дома ее друзья понимают, что она примкнула к ним от отчаяния, уйдя из дома после смерти недавно родившегося у нее ребенка. На глазах у возмущенного мужа и изумленных приятелей она начинает свою трагическую игру «идиота», медленно разыгрывая мимику ребенка, выплевывающего изо рта пирог, за что сразу получает от мужа пощечину. Однако именно клоунада осмеяния героиней своей утраты

по-настоящему соответствует высоте скорби, которая в игре предстает одновременно и как радость прощания с травмой.

В своей последней работе «Антихрист», Триер обращается к классической нуклеарной семье. Здесь последовательное погружение супружеской четы в генеалогию травмы героини, тоже потерявшей ребенка, обнажает то, чего мы коснулись выше: если Другой любви и идеала утрачен, отношения коллапсируют в психическое, физиологическое измерение, в конце концов оказываясь в тисках рефлексов. Охваченность индивидуальной травмой у героини возникает в результате понимания, что она не любила своего ребенка, которого потеряла из-за недосмотра во время полового акта с мужем. В этой парадигме материнство (как идеал) всегда будет противопоставлено желанию (сексуальному желанию). Но и само сексуальное желание не сможет выйти за границы индивидуальной физиологии.

Буржуазный индивид не может быть достаточно безжалостным к себе (подобно трагическому герою), чтобы найти ту точку, которая превысит травму; это точка превышения травмы трагически-игровая. А игра это уже всегда выход к Другому и другим – этот выход начинается в первую очередь с интонационного стремления, а потом преобразуется в экзистенциальную и политическую необходимость. В своих семинарах о трагедии (посвященных разбору «Антигоны» Софокла), Лакан описывает некую зону из которой мы слышим трагического героя. Трагический герой всегда предстает некоему порогу беды – Até, к которому он не может не стремиться исходя из запросов своей внутренней неписанной этики; он добровольно преодолевает этот порог выбором «по ту сторону жизни». Это не просто стремление к смерти, а стремление к так называемой «второй смерти», - смерти не знающей страха и жалости к себе, смерти уже нечеловеческой, в которой этический поступок и эстетическая красота поступка сливаются воедино. Этот этико-эстетический перформанс стремления к скорби, к Até, и ее преодоление запредельным поступком трагического героя Лакан считает явлением прекрасного. [5]

Трагический герой (Антигона, Пентесilea, Лир, Гамлет) не пытается забыть терапию зону Até (скорби), найти способы ее анестезии или опереться на социальные рычаги, нейтрализующие эту зону: а мы прекрасно знаем, что и медиа и многие социальные и гуманитарные институты (не говоря уже о пенитенциарных) прекрасно с этой задачей справляются. Он эту зону Até, напротив, удерживает, чтобы перформативными и интонационными средствами ее повторить и тем самым победить. Трагический герой способен к непреклонности и испугу именно тогда, когда судьба предрешена. Он выходит из своей истории, чтобы посметь обратиться вовне, посметь играть – и это не просто элемент постановки, но пункт, почти

всегда заключенный в сам текст и даже фабулу трагедии (например, в случаях, где героиня разыгрывает театр внутри самого театра).

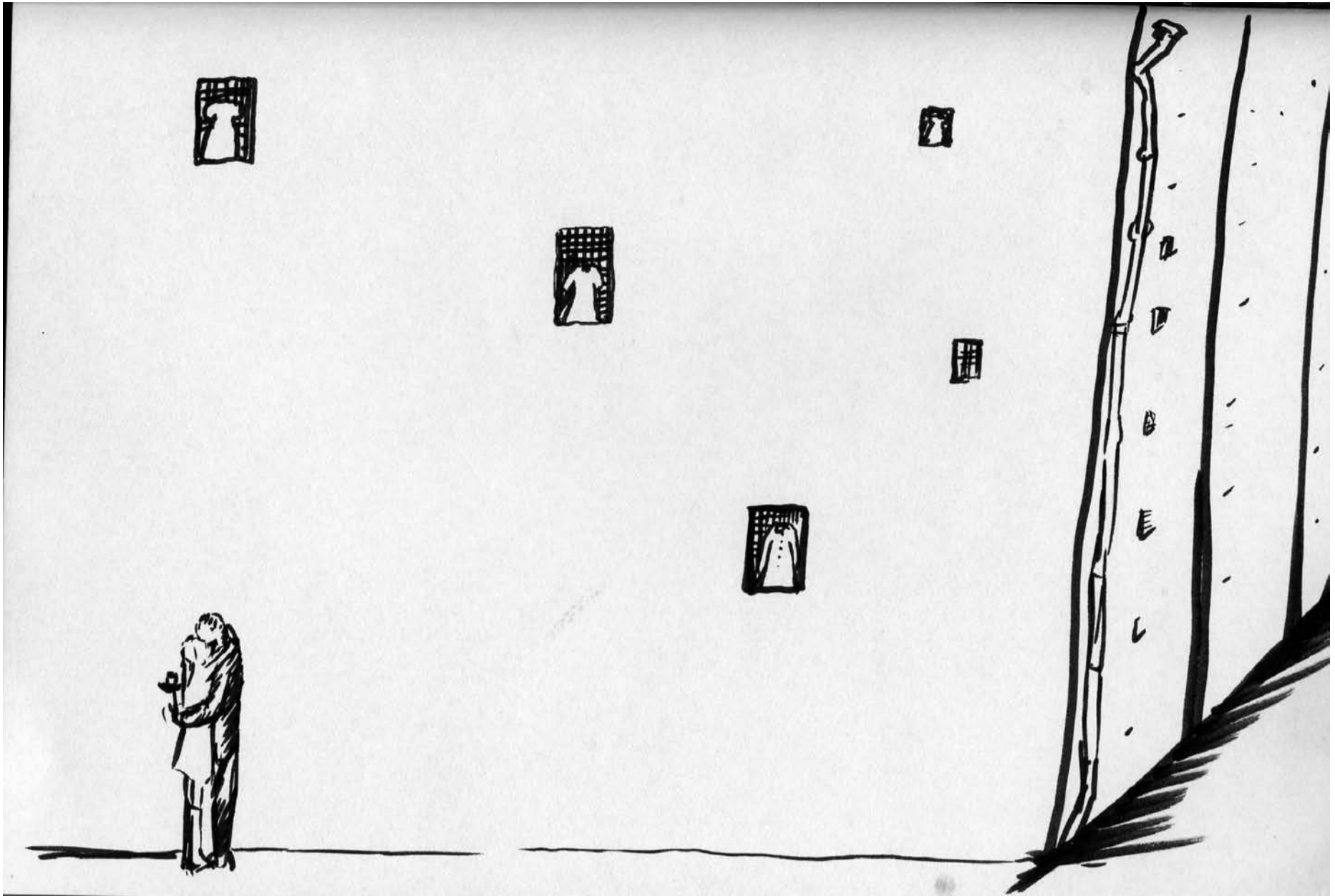
«Антихрист» Триера показывает насколько «безумие» травмированного европейского субъекта не трагично, насколько оно корыстно в своем нарциссичном наслаждении. За порогом риторически оформленного договора между двумя индивидами – мужчиной и женщиной, условно любящими друг друга – нет ни общества (поскольку и оно является всего лишь правовым договором), ни культуры, ни обращенности к Другому. Остается лишь оппозиция между дисциплинарным языком власти и терапии, исходящей от «мужчины», и больное, перверсивное тело «женщины», которое подчинено языку, но одновременно пытается отомстить моралистической индоктринации карнавалом насилия.

Триер выявляет здесь схему западной цивилизации, анализу которой была посвящена вся философия второй половины 20-го века. Описанию соотношения между аппаратами управления и подчиненной им голой жизни, - доведенной до физиологического состояния, но сопротивляющейся посредством трансгрессии, перверсии и субверсии - посвящены многие работы Фуко и Агамбена. В таких работах как «История безумия в классическую эпоху» [6], «Рождение клиники» Мишеля Фуко [7], в книгах Джорджо Агамбена «Открытое. Человек и животное» [8] и «Homo Sacer» [9] Джорджо Агамбена, а также в «Психике власти» Батлер обосновывается странная апория современной западной культуры. Безумие, гендерный остаток тела, «голая жизнь», как тот минимум, который не охвачен аппаратами – это категории свободы, протеста но, одновременно с этим, эти био-объекты потенциальной свободы заключены в клинику. Т.е., проблема в том, что здесь свобода и подчиненность взаимосвязаны.

Неохваченные аппаратом тела голой жизни, травмы и безумия нельзя вырвать из «клиники», и вот почему. Индивид боится Другого больше, чем диспозитивов аппарата.

Поскольку именно они помогают индивиду не допустить до себя опасного и злого Другого, индивид выбирает минимальную приватную свободу в условиях опосредованной защиты диспозитивами власти, но и неизбежного подчинения им. (Кстати этот момент злого и чудовищного Другого постоянно фигурирует в фильмах Михаэля Ханеке). В результате наш травмированный, гендерно маркированный индивид голой жизни остается лишь оборотной стороной подчиняющего аппарата. Он не способен выскользнуть из этой детерминации не только из-за тисков инфраструктуры, но еще и из-за страха перед Другим. Но даже когда аппарат аннулируется по тем или иным чрезвычайным причинам (например, в фильме «Антихрист» этот отвод социальных аппаратов связан с тем, что героиня оказывается почти в энтропийной ситуации чистой природы), то

4. У Фрейда овнутрение Другого хоть и может вызывать формирование «Я-идеала», но такой идеал полностью индивидуализирован, не имеет статуса всеобщего. Он является спекулятивной абстракцией меланхолического индивида, и все равно завязан на утрате, не преодолевает ее, мыслится как нечто внеположное и заранее и навсегда утраченное, немислимое в реальности.
5. Жак Лакан, «Сущность трагедии», «Трагическое измерение психоаналитического опыта». в кн.: Жак Лакан, Семинары, Книга 6. Работы Фрейда по технике психоанализа (1959-60). М.: Гнозис, Логос, 2006, с. 315-414.
6. Мишель Фуко, История безумия в классическую эпоху, СПб.: Университетская книга, 1997
7. Мишель Фуко, Рождение клиники, М.: Смысл, 1998.
8. Giorgio Agamben, The Open. Man and Animal. Stanford Univ. Press, 2004
9. Giorgio Agamben, Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford Univ. Press, 1998.



The bourgeois individual cannot be merciless enough toward itself (like the tragic hero) to find that point that surpasses trauma, the tragically playful point of surpassing trauma. But play, performance, is always already an outlet to the Other and others: this coming out begins first of all with an intonational aspiration and then is transfigured into an existential and political necessity. In his seminars on tragedy (in which he analyzes Sophocles' *Antigone* in detail), Lacan describes a certain zone from which we hear the tragic hero. The tragic hero always faces a certain threshold of ruin – *Atè* – which he cannot help but strive towards, given the demands of his own internal, unwritten code of ethics; he voluntarily overcomes this threshold with a decision that is “beyond life.” This is not simply a striving towards death, but a striving towards a so-called “second death” – a death that knows neither fear or self-pity, a death that is already inhuman, in which the ethical act and the aesthetic beauty of this act are fused. Lacan argues that this ethico-aesthetic performance of the striving towards grief, towards *Atè*, and the tragic hero's overcoming of it with an otherworldly act are a manifestation of the beautiful. [6]

The tragic hero (Antigone, Penthesilea, Lear, Hamlet) does not attempt to deaden the zone of *Atè* (grief) with therapy, to find means of anesthetizing it or to rely on social levers that neutralize this zone: we know quite well that the media and many social and humanitarian institutions (not to mention penal institutions) are supremely capable of handling this task. On the contrary, he maintains this zone of *Atè* in order to *repeat* it with performative and intonational means and thus conquer it. The tragic hero evinces a capacity for intransigence and frenzy precisely when his fate is predetermined. He exits his own story in order to dare to address what lies beyond it, and this is not simply an element of the production but a point that is almost always included in the text itself or even the plot of the tragedy (as, for example, when the heroes spoof theater within the theater itself).

Trier's *Antichrist* shows the extent to which the “madness” of the traumatized European subject is not tragic, the extent to which it is selfish in its narcissistic enjoyment. Beyond the threshold of the rhetoricized compact between two individuals – a man and woman who allegedly love one another – there is no society (because it is only a legal agreement), no culture, no directedness towards the Other. All that remains is the opposition between the disciplinary language of power and therapy, which originates in the “man,” and the diseased, perverse body of the “woman,” which is subjugated to language but simultaneously attempts to take revenge on moralistic indoctrination with a carnival of violence.

Trier reveals here the schematic of western civilization, to whose analysis all of post-war twentieth-century philosophy was dedicated. Many of the works of Foucault and Agamben describe the relationship between control apparatuses and the bare life they administer – a life reduced to a physiological state, but which resists by means of transgression, perversion, and subversion. In such works as Foucault's *Madness and Civilization* and *The Birth of the Clinic*, and Agamben's *The Open: Man and Animal* and *Homo Sacer*, as well as Butler's *The Psychic Life of Power*, the strange aporia of contemporary western culture is established. Madness, the gendered remnant of the body, and “bare life” as the minimum not captured by the apparatuses are categories of freedom, of protest, but at the same time these bio-objects of potential freedom are confined to the clinic. That is, the problem is that here freedom and subjection are bound up with one another.

The bodies of bare life, trauma, and madness, uncaptured by the apparatus, cannot be snatched from the “clinic,” and the reason for this is that the individual fears the Other more than the dispositifs of the apparatus.

Because they help the individual ward off the dangerous, evil Other, the individual

chooses a minimal, private freedom within the mediated defense of this freedom by the dispositifs of power, a defense that also inevitably involves subjugation by them. (This aspect of the evil, monstrous Other figures constantly in the films of Michael Haneke.) Consequently, our traumatized, gender-marked individual unit of bare life remains only the flip side of the subjugating apparatus. It is incapable of eluding this determination, not only because of the vise grip of infrastructure, but also because of fear of the Other. But even when the apparatus is annulled by one or other extreme circumstance (for example, in *Antichrist*, this withdrawal of the social apparatuses has to do with the fact that the heroes find themselves in the near-entropic situation of pure nature), the subjected body of the individual nevertheless turns out to be incapable of thinking its freedom beyond bare physiology. This is not surprising, given that traditionally we are forced to regard everything – culture, politics, the economy, history, society, reason, though, language, and art – as an apparatus of subjection.

In Trier's *Antichrist*, the heroine rejects her husband's therapeutic assistance, which, along with her return to health, presupposes paternalistic care and control. However, the heroine's emancipating rejection of therapy takes place through role reversal. The now already former “patient” subjugates the subject of power: she commits physical violence against her husband. Here, it is not just a matter of the fact of violence itself, but rather the poetics of this violence, in which emancipation is identified with sadomasochism, and pain – both one's own and someone else's – is naturalized to the level of reflex.

This kind of “emancipation,” which remains trapped within the traumatized psyche and protests by means of revolutionizing only physiology, is characteristic of the society of control. [7]

In her work *Körper* (Schaubühne am Leniner Platz, 2000), [8] the German choreographer Sasha Waltz, on the contrary, attempts to find a way out of the positivistic attitude to physiology precisely by means of the tragic dimension. Despite the idea, commonly found in post-structuralist criticism, that the body and its transgressive capacities are a zone of emancipation, Waltz's work shows, on the contrary, how the deflation of politics, culture, and social practices to the personal freedom of hybridized bodies is the illusion of freedom, a libertarian utopia. The greater part of the piece is performed without music and is instead mainly accompanied by speech, industrial noise, and the sounds of assembly-line machines, as if affirming that physiological determinism, automation, and the technogenic penetration of life are complementary processes. The reduction of life to the biological life of a body surrounded by automated machines is a symptom that should be understood as the tragedy of the contemporary age; we should not imitate its ethics and anthropology, believing that the freedom to represent the body, its traumas, and its diseases is genuine sociopolitical freedom. Waltz (like Agamben) does not believe that the liberal freedoms of post-Fordist Europe are a clear alternative to the concentration camp. Therefore, in her work, the status of the body in the death factory of the concentration camp and the body in technogenic society, where catastrophe has become an inalienable part of social and technical progress, are equated.

Waltz's *Körper* (like Trier's *Antichrist*) is stylistically distant from tragic action per se. In this work, however, the choreographer insists on the intonation of mourning despite the fact that it is anesthetized in every possible way.

4. The Feminism of Tragedy

It is quite important that we keep in mind that it is not an *unconscious* yearning for death that produces the tragic hero. In tragedy, the choice of death is made consciously; it enables the hero to escape subjection or to sacrifice himself for the sake of accomplishing a certain righteous cause – his own or someone

6. Jacques Lacan, “The Essence of Tragedy,” and “The Tragic Dimension of Analytical Experience,” in Jacques-Alain Miller, ed., *The Seminar of Jacques Lacan: Book VII, The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, trans. Dennis Porter (New York: W.W. Norton, 1997), 243–325.

7. It suffices to recall Viennese actionism and the many other artistic experiments with transgressive bodily practices that have escaped the binary opposition apparatus/bare life by aestheticizing trauma. Even today, contemporary art often demonstrates such examples of the naturalization of pain and affect. Here, we might point to the exhibition *Pain* (Hamburger Bahnhof and Berliner Medizinhistorische Museum der Charité, Berlin, 2007; Eugen Blume, Thomas Schnalke, Annemarie Hürlimann, and Daniel Tyradellis, curators), where reflection on pain was reduced to a representation of body organs that had been operated on and displays of medical and prison instruments. Or, for example, the quite interesting albeit unequivocal research exhibition *Into Me/Out of Me* (Kunst-Werke Berlin, 2007; Klaus Biesenbach, curator), which presented nearly the entire archive of subversive and transgressive bodily practices in art of the past forty years.

8. you can see a trailer at youtube

подчиненное тело индивида все равно оказывается неспособным помыслить свою свободу за рамками голой физиологии. Это неудивительно, если традиционно в качестве подчиняющего диспозитива приходится оценивать все – культуру, политику, экономику, историю, общество, разум, мышление, язык, искусство.

В «Антихристе» Триера героиня отвергает терапевтическую помощь своего мужа, которая наряду с ее выздоровлением предполагает и патерналистскую опеку и контроль. Однако этот эмансипирующий отказ героини от терапии происходит через рокировку ролей – теперь уже бывшая «пациентка» подчиняет субъекта власти – проявляет физическое насилие над мужем. Здесь дело не только в самом факте насилия, но скорее в поэтике этого насилия, в котором освобождение отождествляется с садомазохизмом, а боль – своя и чужая – натурализована до рефлекса.

Такая «эмансипация», остающаяся в рамках травмированной психики и протестующая посредством революционизирования всего лишь физиологии характерна для общества контроля. [10] Немецкий хореограф Саша Вальц в своей работе «Körper», (Schaubühne am Leniner Platz, 2000) [11], напротив, пытается найти выход из позитивистского отношения к физиологии именно посредством трагического измерения. Наперекор бытующей в пост-структуралистской критике идее о том, что тело и его трансгрессивные возможности являются зоной освобождения, она, напротив, показывает, что схлопывание политики, культуры, общественных практик до личной свободы гибридизированных тел есть иллюзия свободы – либертарианская утопия. Большая часть спектакля происходит без музыки и сопровождается главным образом речью, производственным шумом или звуками конвейерных автоматов; как бы подтверждая, что физиологический детерминизм, автоматизация и техногенный охват жизни – это взаимодополняющие процессы. Сведение жизни

к биологической жизни тела в окружении автоматов – это симптом, который следует понимать как трагедию современности, а не подражать ее этике и антропологии, считая свободу репрезентации тела, его травм и болезней подлинной социально-политической свободой. Вальц (как и Агамбен) не считает либеральные свободы пост-фордистской Европы явной альтернативой концлагерю. Поэтому в ее работе сведены воедино статус тела в условиях лагерной фабрики смерти и тело в техногенном обществе, в котором катастрофа стала неотъемлемой частью социального и технического прогресса.

Спектакль Вальц «Körper» (как и «Антихрист» Триера), далек стилистически от трагического действия *per se*. Однако, в этой работе хореограф настаивает на интонации скорби несмотря на то, что она всячески анестезируется.

4. Феминизм трагедии.

Очень важно иметь в виду, что не *бессознательное* стремление к смерти создают трагического героя. В трагедии выбор смерти происходит *сознательно*; выбор смерти позволяет герою выйти из подчинения, или, пожертвовать собой ради свершения некоей правоты – своей или чужой. Лакан (говоря об «Антигоне» Софокла) совершенно прав, что смерть и стремление к ней в трагедии обретает завораживающую красоту. [12] Однако, эту «красоту» создает не только сама смерть и ее патетическая демонстрация, но и то, что выбор смерти становится не личным событием, а общественной необходимостью, которую берет на себя личность (например, в случае смерти Сократа). Но ко всему прочему, выбор смерти как общественного события является еще и перформативным жестом самого героя. Любой трагический герой – художник-перформер, в действии которого просодически-звуковые и интонационные

элементы этого исполнительского акта имеют не меньшее значение, чем его этическая и риторическая сторона. В этом состоит, по сути, генеалогия оперы (в смысле оперы Монтеверди или Перселла, а не в смысле состояния, в которое он впоследствии выродился). В опере герой или героиня поют не просто так. Пение – это не украшение сухой фабулы. Оно является основной составляющей избрания смерти, подготовки к ней.

Английская певица Джанет Бейкер, исполняя предсмертную арию Дидоны из оперы Перселла «Эней и Дидона» [13] очень точно показывает функцию пения в трагедии. Это доступно далеко не всем оперным певцам. Большинство из всех сил пытается изобразить пафос музыки так, будто пение есть некое естественное сопровождение действия. Джанет Бейкер же поет арию «When i am Laid in Earth» так, будто пение есть некое недоразумение по отношению к действию – нечто нелепое, ни с того ни с сего совершаемое умирающим и страдающим человеком

Другими словами, пение есть одновременно и нарушение и сопровождение подготовки к смерти – чужаковатость на фоне предопределенности происходящего. Джанет Бейкер действует и еще один важнейший элемент игры трагического героя: пение и музыка делают ее смешной, или даже смотрящей с шутливой иронией на свою скорбь она как бы сопровождает пение гримасой, благодаря которой она больше не Дидона, а артист, выскочивший из судьбы Дидоны. Этот субверсивный комический элемент есть почти во всех предсмертных монологах трагедий Шекспира – когда в патетическую речь трагического героя вводится его же насмешка над своей судьбой.

Но именно этот мело-декламационный и самоиронический аспекты трагической игры имеют важные гендерные последствия. Трагедия феминистична, она антропологически, этически и интонационно предполагает становление «женщиной». Естественно, не в биологическом смысле. В работе «Рапсодия для театра» [14] Ален Бадью пишет о том, что независимо от того, играет ли мужчину женщину или мужчину (а, как известно, и в античном и в шекспировском театре роли женщин исполнялись мужчинами) театральная игра как таковая связана с исполнением роли «женского». Это вовсе не значит что становление женщиной естественным образом дано женщине, играющей в театре. Женщина, чтобы сыграть в театре (опять же, не важно, женщину или мужчину), тоже должна стать актером, играющим «женское». Обычно женщина маркируется через отсутствие фаллоса, а значит и через собственное отсутствие. Желание же «становиться женщиной», – другими словами желание игры, – предполагает поиск вне-фаллического. И здесь вне-фаллическое уже не будет пониматься как *отсутствие*: что логика трагической игры отводит эту бинарную оппозицию наличия-отсутствия. Интонационно-просодическая и мелодическая составляющие трагической скорби являются одним из наиболее интенсивных проявлений этого самоотвода фаллического. Эта вне-фаллическая антропология открыта для человека любого пола, т.е., она вовсе не предполагается как

данность для человека женского пола, так как разворачивается через игровую практику. Но еще важнее то, что сама игра антропологически меняет диспозицию: вместо традиционного и всеобщего стремления к фаллосу, как к главному означающему, в искусстве трагедии, – в искусстве исполнения и превышения скорби – и мужчина и женщина желают и достигают отступления фаллического. И это такое отступление, которое больше не мыслится через кастрацию.

5. P.S. Трагедия на территории современного искусства.

Но, зачем все-таки нужна трагедия, со всеми ее исполнительскими маневрами, мело-декламациями, гендерными и интонационными превращениями?

Уделив внимание критике практик, которые фетишизируют социальную прекарность, болезненность среднестатистического европейского индивида, мы, конечно же, обязаны упомянуть о творческих практиках, находящихся по другую сторону – о тех практиках на территории современного искусства, которые, напротив, концентрируются на исследовании общества, пытаются затронуть в своей деятельности важнейшие социально-политические проблемы современности.

Есть ли в них измерение трагического? В той мере, в какой многие из них (например, работы Омара Канвар, Артура Жмиевский, Бориса Михайлов, Ренцо Мартенса, Рабиа Мруз, и др.) касаются вопиющих событий современности и вырабатывают в связи с ними совершенно уникальные типы поэтики, – безусловно, есть.

Однако, в поэтике трагического, кроме всего прочего, должны присутствовать две позиции: либо сам художник выступает в роли субъекта ужаса и катастрофы (и возможно у Рабиа Мруз этот фактор наиболее артикулирован; он сам становится актером, говорящим от имени события), либо художник находит ту точку, в которой попавшие в катастрофу делают из нее свою игру (пусть даже в виде персонажа, как это проделывают, например, Ханеке или Триер). Вторая позиция, кроме некоторых исключений, практически отсутствует в современном искусстве. И это не столько вина художника, сколько эффект общественной политики художественных институций. Эта политика, при всей ее прогрессивности, часто играет роль нормализации. Даже при демонстрации документаций, которые имеют дело с войной, насилием, политическими конфликтами, происходит картирование проблемы, но так, чтобы все было представлено в стилистике возможного урегулирования, улучшения ситуации. И здесь дело не в том, что следует быть против урегулирования, а в том, чтобы не развивать дискурс нормализации в тех ситуациях, где урегулирование невозможно. Это и значит говорить о событии на языке трагедии. Но для этого нужен перформативный «субъект» трагической интонации, которого общество не сочтет не пристойной.

Примечания:

11. Достаточно вспомнить примеры из венского акционизма, да и многие другие художественные опыты, задействующие трансгрессивные телесные практики, которые вырываются из бинарности «аппарат-голая жизнь» посредством эстетизации травмы. И сегодня территория современного искусства часто демонстрирует подобные примеры натурализации боли и аффекта. В качестве примера можно привести выставку «Боль» (Schmerz, Hamburger Bahnhof, 2007, кураторы Еген Блюме, Томас Шнальке), где размышление о боли свелось к репрезентации прооперированных органов тела или к демонстрации медицинских и тюремных орудий. Или, например, весьма интересное, но однозначное выставочное исследование «В меня – из меня» (Into me - Out of me, Kunstwerke, 2007, куратор Клаус Бизенбах), на котором был представлен почти весь архив субверсивных и трансгрессивных телесных практик в искусстве последних 40 лет.
12. see at youtube
13. Жак Лакан, «Антигона между двумя смертями». в кн.: Жак Лакан, Семинары, Книга 7. Работы Фрейда по технике психоанализа (1959-60). М.: Гнозис, Логос, 2006, с. 347-363.
14. see at youtube
15. Alain Badiou, Rhapsodie pour le Théâtre. Paris: Imprimerie Nationale, 1990.

Кети Чухров – поэт, философ, теоретик искусства, живет в Москве



else's. In his discussion of *Antigone*, Lacan is completely right to say that death and the striving towards it take on a bewitching beauty in tragedy. [9] However, this "beauty" is produced not only by death and the passionate display of death, but also by the fact that the choice of death is not a personal event but a social necessity undertaken by a personality (as, for example, in the case of the death of Socrates). But aside from everything else, the choice of death as a societal event is also a performative gesture on the part of the hero himself. Every tragic hero is an artist and performer: the prosodic, acoustic, and intonational elements of this performative act are no less meaningful than its ethical and rhetorical aspects. This is the essence of the genealogy of the opera (in the sense of the operas of Monteverdi and Purcell, rather than the degenerate condition to which the opera was subsequently reduced). In the opera, the hero or heroine does not sing just for the sake of it: song is not meant to ornament a dry story. Rather, it is the main component of the choice of death, of preparation for it.

In her performance of Dido's final aria from Purcell's *Dido and Aeneas*, [10] the English mezzo-soprano Janet Baker quite precisely demonstrates the function of song in tragedy. This is something that is not given to every opera singer, most of whom try with all their might to depict the pathos of the music in such a way that we are meant to think that singing is a kind of natural accompaniment to the action. On the contrary, Janet Baker sings the aria "When I am laid in Earth" as if singing were a kind of misunderstanding in relation to the action – an absurdity committed by a dying, suffering human being for no conceivable reason.

In other words, song is simultaneously a violation of and an accompaniment to the preparation for death, an oddity amidst the predeterminedness of events. Janet Baker employs yet one other extremely vital element in the performance of the tragic hero: the song and the music render her comical. We might even say that she regards her own grief with clownish irony: she as it were accompanies her song with a grimace, and thanks to it she is no longer Dido, but an actress who leaps out from Dido's fate. This subversive comic element is present in nearly all the pre-death monologues in Shakespeare's tragedies: the tragic hero's own mockery of his fate is introduced into his passionate speech.

It is, however, precisely these melodeclamational and self-ironic aspects that have important gender consequences. Tragedy is feministic: anthropologically, ethically, and intonationally, it presupposes "becoming-woman." In "Rhapsody for the Theatre," [11] Alain Badiou writes that, whether a man plays a woman or a man (in the ancient theater and Shakespearean theater, female roles were performed by men), theatrical performance as such is bound up with performing the role of the "feminine." This does not at all mean that becoming-woman is naturally given to a woman performing in the theater. In order to successfully play a role in the theater (again, it does not matter whether the role is that of a woman or a man), a woman also has to become an actor playing the role of the "feminine."

Ordinarily, woman is marked by the absence of phallus and, hence, by her own absence. The desire to "become a woman" – in other words, the desire to perform – presupposes

a search for the extra-phallic. And here the extra-phallic will no longer be understood as *absence*: the logic of tragic performance retracts this binary opposition of presence/absence. The intonational-prosodic and melodic components of tragic grief are one of the most intensive manifestations of this self-refusal of the phallic. This extra-phallic anthropology is open to people of both sexes – that is, it is not presupposed as a given for individuals of the female sex, insofar as it is deployed through performative practice. But more important is the fact that performance itself anthropologically alters the disposition: instead of the traditional and universal striving towards the phallus as the principal signifier, in the art of tragedy – the art of performing and overcoming grief – both man and woman desire and achieve the withdrawal of the phallic. And this is a withdrawal that is no longer imagined through castration.

5. Postscript: Tragedy in Contemporary Art

But what, then, is the use of tragedy, with all its performative maneuvers, melodeclamations, and gender and intonational transformations?

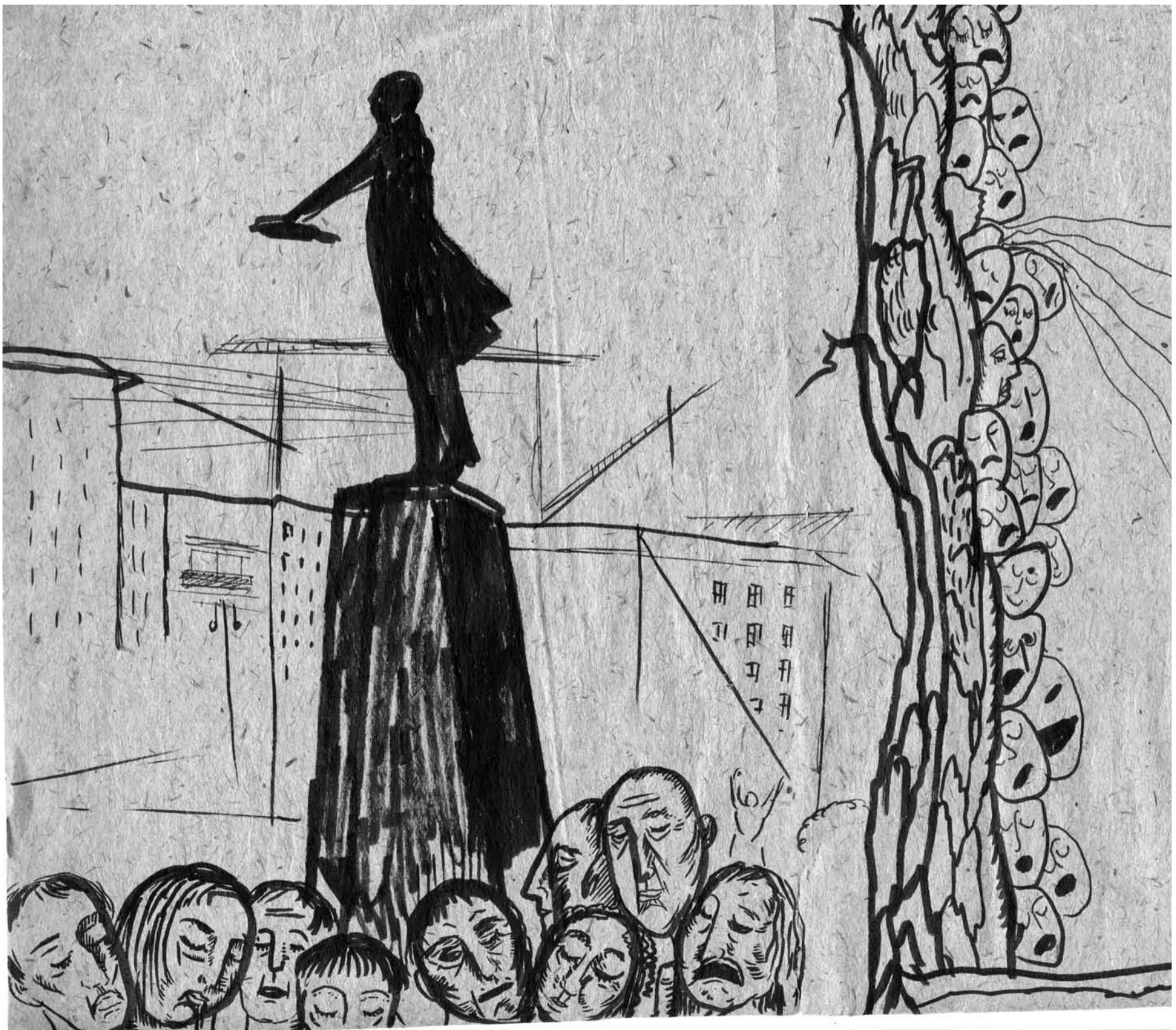
Having already critiqued practices that fetishize social precarity and the morbidity of the average European individual, we are of course obliged to mention creative practices on the other side of the divide – that is, those practices in contemporary art that, on the contrary, focus on an investigation of society, that attempt to touch upon the most important contemporary social and political problems.

Is the tragic dimension present in these practices? To the degree that many of them (for example, the works of Amar Kanwar, Artur Zmijewski, Boris Mikhailov, Renzo Martens, and Rabih Mroue) deal with the horrendous events of the present day and elaborate in connection with them utterly unique types of poetics, this dimension is definitely present.

However, aside from other things, two positions must be present in a poetics of the tragic: either the artist must himself take on the role of the subject of horror and catastrophe (this factor is perhaps most well articulated in Rabih Mroue's work; he himself becomes an actor who speaks on behalf of the event) or the artist finds that point where those who suffered the catastrophe make their own performance (albeit in the form of a character, as, for example Haneke and Trier do in their films). With certain exceptions, the second position is practically absent in contemporary art. This is not so much the fault of artists, as it is an effect wrought by the social politics of artistic institutions. Its progressiveness notwithstanding, this politics often plays a normalizing role. Even when documentation involving war, violence, and political conflict is displayed as part of the artwork, a mapping of the problem occurs, but in such a way that everything is presented in the stylistics of a potential resolution, an improvement of the situation. And here it is not that one should oppose resolution, but that one should avoid developing a discourse of normalization in situations where resolution is impossible. This is what it means to speak of an event in the idiom of tragedy. But for this one needs a performative "subject" possessing the tragic intonation, a subject that society will not find obscene.

9. Jacques Lacan, "Antigone between Two Deaths," *Ethics of Psychoanalysis*, 270–287.
10. see at youtube
11. Alain Badiou, "Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophic Treatise," *Theatre Survey* 49.2 (November 2008): 187–238.

Keti Chukhrov - poet, philosopher, lives in Moscow



Александр Скидан /// Переворот

(Und wir sangen die Warschowjanka.
Mit verschilften Lippen, Petrarca.
In Tundra-Ohren, Petrarca.)

Paul Celan (1)

В греческой трагедии можно выделить четыре ключевых элемента, которые сегодня безвозвратно утрачены или, как минимум, проблематичны. Во-первых, это связь с мистериальным началом: трагедия происходит из обрядов, посвященных богу Дионису; культ Диониса, или Вакха, – это (временный) экстатический выход за пределы установленного культурного порядка, отмена основополагающих границ и различий – социальных, гендерных, сексуальных, даже антропологических (между богом и человеком, между человеком и зверем), вакхическое буйство, завершающееся раздиранием тела бога или его заместительной жертвы (козла, tragos'a) и тем самым указывающее на ритуальный – жертвенный – исток трагедии. Во-вторых, этому трансгрессивному действию соответствует совершенно особый – суверенный – статус действующих лиц: это герои в строгом древнегреческом смысле слова – предводители-воины, полубоги, прорицатели, цари, их кровники и приближенные... В эпоху барокко и позднее, в классицистической трагедии и романтической драме, к ним добавляются полководцы, узурпаторы-тираны, тираноборцы, выдающиеся личности, возвышающиеся над «толпой», т.е. опять же фигуры, воплощающие верховную власть, иерархию, закон и – одновременно – этот закон преступающие. Третий обязательный элемент – фатальный ход событий, рок; его структура парадоксальна: с одной стороны, необратимые последствия вызывают необузданность, дерзновенные поступки героя, *любрис*, навлекающий бедствия не только на него самого, но и на всю общину (царство, страну); с другой, рок – это предначертанная, возвещенная свыше судьба, которой герой всеми силами стремится избежать, однако именно это его стремление и ведет к эксцессам, запуская механизм катастрофы. И, наконец, четвертый элемент: трагическое прозрение героя, ужас от сознания того, насколько непоправимо далеко он зашел; прозрению героя соответствует катарсис (2) зрителя.

С победой христианства, установившего свой жертвенный культ, культ Страстей Христовых, а затем с воцарением «прозаической» буржуазной цивилизации, эти четыре узловых элемента постепенно вымываются, уходят из театра (и из самой жизни). Первым это ощутил Ницше. Его «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) – отчаянная попытка вернуть ликующую дионисийскую радость, экстаз, доходящий в нарушении границ до саморазрушения. Исчезновение *трагического*

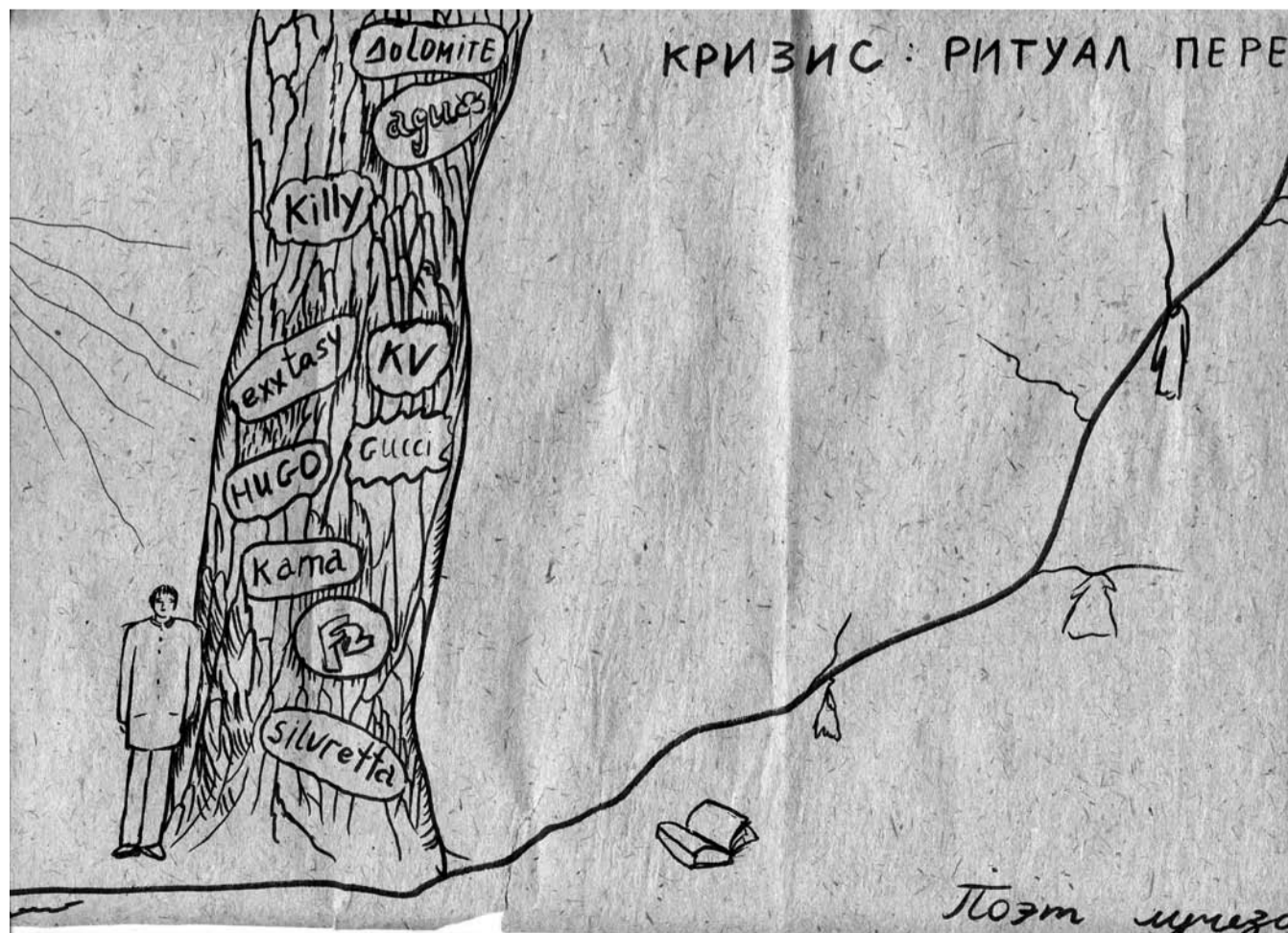
духа Ницше переживает как трагедию современного человека. И, по роковому греческому сценарию, этот тоскующий по героике, по сверхчеловеку – т.е. богочеловеку – гениальный ум сходит с ума и в течение десяти лет влачит полурастительное существование в клинике, разбитый параличом.

Судьба Ницше предугадана в образе Ивана Карамазова, также взыскующего возвышения над «простыми смертными» и кончающего безумием. В самом деле, у Достоевского трагическое начало являет себя с поистине античным размахом и неистовством – быть может, последний раз в новейшей истории. Его героями движет суверенное, разрушительное желание дойти до конца в решении «последних вопросов», они попирают базовые запреты, испытывают на прочность порядок мироздания и само человеческое естество. Речь в романах Достоевского почти в неприкрытой форме идет о заклании, ставка здесь – замковый камень всякого социального устройства, то, что Рене Жирар называет учредительным убийством. Учредительным в том смысле, что оно кладет конец порочному кругу «первобытного» насилия (история, не только библейская, начинается с брато- или отцеубийства) и открывает новый порочный круг – круг жертвенных ритуалов, который, как полагает Жирар, есть круг вообще нашей культуры, т.е. установлений, регулирующих отношения внутри общины и сообщающих людям человечность. Отсюда родство праздника в честь бога Диониса, да и всякого праздника, с жертвенным ритуалом, лежащим в сердцевине трагедии. Функция жертвоприношения в том, чтобы укреплять и возобновлять культурный порядок, повторяя – *разыгрывая* – первоначальный учредительный акт.

Любой порядок имеет тенденцию со временем расшатываться, распадаться. Когда институт жертвоприношения отмирает (даже в остаточном виде публичных казней) и нелокализованное насилие мутными ручейками растекается по улицам городов, пропитывая наши «повседневные практики», становясь будничным фоном – таким же серым и безликим, как бюрократическое государство, это самое холодное и безликое из всех чудовищ, – на место высокой трагедии приходит комедия, трагифарс, бытовая драма. Люди сидят за столом и обедают, просто обедают, а в это время рушатся их судьбы (Чехов). Однако жертвенное начало оживает в годы великих социальных потрясений: на подмостках истории, а следом и на подмостках театральных, новые герои – самые обычные люди – отдают свою жизнь за дело рабочего класса, приближая «мировой расцвет». Культ этих «рядовых» мучеников, наряду с культом вождей революции, становится скрепой нового жертвенного ритуала, несущей

Примечания:

1. «И мы пели Варшавянку. / С тростниковой губой, Петрарка. / В ушах тундры, Петрарка» (пер. Анны Глазовой). Стихотворение из сборника Пауля Целана «Роза Никому» (1963), посвященного «памяти Осипа Мандельштама», который родился в Варшаве и, по легенде, читал в лагере заключенным свои переводы Петрарки. Целан много и конгениально перевел Мандельштама, в его собственных стихах немало отсылок к поэзии и судьбе русского (и еврейского) «собрата». О глубоком и, прямо скажем, неортодоксальном для мандельштамоведения понимании поэтики Мандельштама свидетельствует текст посвященной ему радиопередачи 19 марта 1960 г., где, в частности, Целан говорит: «Революция означала для него – и в этом проявился свойственный русской мысли хилиастический оттенок – вторжение Иного, восстание нижней сферы, возвышение брэнного творения – переворот чуть ли не космических масштабов. Переворот этот расшатал самые основы Земли...» (Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Ad Marginem, 2008. С. 401).
2. Обаристотелевском понятии катарсиса много спорят. Не вдаваясь в тонкости этих толкований, уместно будет напомнить о значении слова *katharsis*, как их реконструируют Рене Жирар: «Греки называли словом *katharta* магический объект, выбрасываемый во время ритуальных операций – похожих, несомненно, на практику шаманизма, как ее наблюдают этнографы в разных частях света. Но слово *katharta* имеет еще одно и главное значение – приносимый в жертву человек, вариант фармака [«козла отпущения»]... Главное значение слова *katharsis* – таинственное благодеяние, оказанное городу убийством человека-катармы... Наряду с религиозным значением и значением шаманским, промежуточным, у слова *katharsis* есть еще и собственно медицинское значение. Катартическое средство – это сильнодействующее лекарство, удаляющее жидкость или субстанцию, присутствие которой считается вредным. Нередко считается, что само средство причастно природе болезни или, по крайней мере, способно усилить ее симптомы и тем самым вызвать спасительный кризис, который приведет к исцелению... Таким образом, перед нами та же процедура, что и с человеческой «катармой» в той ее интерпретации в категориях устранения, которую мы назвали мифологической. Перед нами также – на этот раз отнюдь не мифологический – принцип чистки» (Жирар Р. Священное и насилие. М.: НЛО, 2000. С. 348–350).



Alexander Skidan /// Catastrophe

(And we sang the Warszawianka.
With reed-choked lips, Petrarca.
In tundra-ears, Petrarca.)
Paul Celan (1)

We can single out four key elements in Greek tragedy, elements that today have either been irretrievably lost or, at least, have become problematic. First, the connection between tragedy and the ancient mysteries: tragedy has its origins in rituals dedicated to the god Dionysus. The cult of Dionysus or Bacchus involved a (temporary) ecstatic escape from the established cultural order, the revocation of fundamental boundaries and distinctions – social, gender, sexual, and even anthropological (between god and man, between man and beast). The Bacchic frenzy concluded with the dismemberment of the god's body or that of his deputized victim (the goat or *tragos*), thus indicating the ritual – sacrificial – source of tragedy. Second, this transgressive drama was matched by the utterly exclusive – sovereign – status of the characters: they were *heroes* in the strict, ancient Greek sense of the word – warrior chieftains, demigods, prophets, kings, their blood relatives and their retainers. In the baroque period and, later, in classicist tragedy and romantic drama, they were joined by generals, tyrants, tyrannicides, and outstanding individuals, people who rose above “the crowd” – that is (again), by figures who embodied supreme power, hierarchy, and the law, and who simultaneously transgressed this law. The third obligatory element is the fatal course of events, destiny. Its structure is paradoxical. On the one hand, irreversible consequences are provoked by unrestraint and audacious behavior on the part of the hero, the hubris that calls down catastrophe not only on him but also on the community (the kingdom, the country). On the other hand, fate is something predestined, something proclaimed from on high. The hero strives with all his might to avoid this destiny, but it is precisely his efforts that lead to excess and release the mechanism of catastrophe. Finally, the fourth element: the hero's tragic insight, his horror at realizing how irreparably far he has gone. The catharsis (2) experienced by the spectator corresponds to the hero's insight.

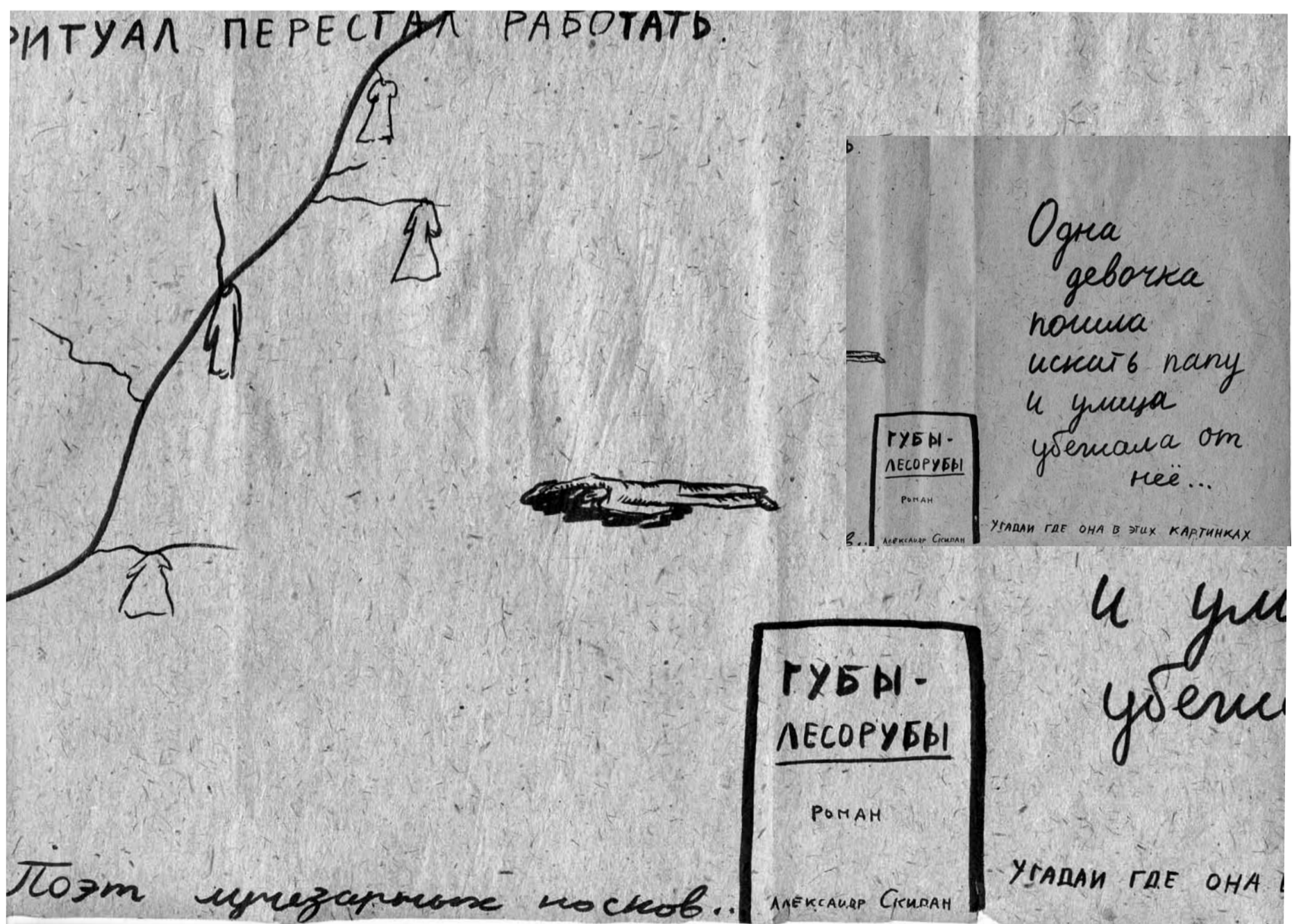
With the triumph of Christianity, which established its own sacrificial cult, the Passion of Christ, and later, with the enthronement of “prosaic” bourgeois civilization, these four key elements were gradually bled from the theater (and exited from life itself). The first to sense this was Nietzsche. His *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872) was a desperate attempt to bring back Dionysian jubilation, an ecstasy that reaches the point of self-destruction in its violation of borders. Nietzsche experienced the disappearance of the *tragic* spirit as the tragedy of modern man. And, in accordance with the fateful Greek scenario, this brilliant mind who longed for heroics, for the superman – that is, for the god-man – went mad and, stricken by paralysis, dragged out a semi-vegetative existence in mental clinics and the care of his mother and sister for the final ten years of his life.

Nietzsche's fate is prefigured in the image of Ivan Karamazov, who likewise seeks to rise above “mere mortals” and ends in madness. Indeed, the tragic principle manifests itself in Dostoevsky's works with a truly ancient scope and fury – perhaps for the last time in modern history. His heroes are moved by the sovereign, destructive desire to go to the bitter end in answering the “ultimate questions.” They trample basic prohibitions and test the limits of the cosmic order and human nature itself. Dostoevsky's novels deal in nearly undisguised form with ritual slaughter: at stake here is the keystone of any social order, what René Girard calls the “founding murder.” This murder is foundational in the sense that it puts an end to the vicious

Footnotes:

(1) The epigraph to this essay is taken from a poem in Paul Celan's collection *Die Niemandrose* (1963), whose dedication reads, “Dem Andenken Ossip Mandelstams” (“In Memory of Osip Mandelstam”). Mandelstam was born in Warsaw, and legend has it that he read his translations of Petrarch to other prison camp inmates. Celan prolifically and congenially translated Mandelstam's verse, and his own poems contain a fair number of references to the poetry and fate of his Russian (and Jewish) colleague. Celan's profound and frankly unorthodox understanding of Mandelstam's poetics is borne out by the text of a radio program (broadcast March 19, 1960), in which, in particular, Celan said, “For [Mandelstam] – and this evinces a chiliastic character particular to Russian thought – revolution is the dawn of the other, the uprising of those below, the exaltation of the creature – an upheaval of downright cosmic proportions. It unhinges the world.” Translated by Pierre Joris; accessed at <http://www.pierrejoris.com/blog/?p=1443>.

(2) There is much controversy over Aristotle's notion of catharsis. Rather than delve into the subtleties of the various interpretations, it would be more appropriate to dwell on the meanings of the word catharsis, as reconstructed by René Girard: “The Greek term for an evil object extracted by means of similar ritual is *katharma*. This term was also used as a variant of *pharmakos* to designate a sacrificial human victim. [...] The word *katharsis* refers primarily to the mysterious benefits that accrue to the community upon the death of a human *katharma* or *pharmakos*. [...] In addition to its religious sense and its particular meaning in the context of shamanism, the word *katharsis* has a specific use in medical language. A cathartic medicine is a powerful drug that induces the evacuation of humours or other substances judged to be noxious. The illness and its cure are often seen as one; or at least, the medicine is considered capable of aggravating the symptoms, bringing about a salutary crisis that will lead to recovery. [...] The operation is the same as that of the human *katharma*, although in medicine the act of purgation is not mythic but real.” René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (London: Athlone Press, 1988), 286–288.



конструкцией бесклассового общества. В то же время, наиболее чуткие художники ощущали нестерпимую фальшь «оптимистической трагедии» (3), героизации отдельной личности в эпоху пришедших в историческое движение народных масс, не говоря уже о «крупных оптовых смертях» на театре военных действий Первой мировой и других войнах. В феврале-январе 1937 года Мандельштам, в разгар массовых репрессий – через полтора года он погибнет в пересыльном лагере под Владивостоком, – прощается с античной трагедией:

Где связанный и пригвожденный стон?
Где Прометей – скалы подспорье и пособие?
А коршун где – и желтоглазый гон
Его когтей, летящий исподлобья?

Тому не быть: трагедий не вернуть.
Но эти наступающие губы –
Но эти губы вводят прямо в суть
Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба.

Он эхо и привет, он вежа, нет – лемех.
Воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех –
Рожденных, гибельных и смерти не имеющих.

Как и в большинстве поздних стихотворений Мандельштама, его семантическая ткань избыточна и одновременно темна, в ней полно зияний, «опущенных звеньев», ассоциативных бросков от одного неизвестного – к другому. Так, непонятно, о чьих «губах» речь; допустим, декламатора-актера, читающего трагедию «Прометей прикованный» Эсхила, но это лишь наша «реалистическая» – рационализирующая – догадка, ничем фактически не подтвержденная. А между тем «эти губы», дважды повторенные и «наступающие», оцетинившись двойным противительным союзом «но», важнейшие в стихотворении: в этих двух строках оно буквально переламывается надвое, вводя нас в «суть» исторически-необратимого сдвига. По сути, мы пребываем в неведении. Более того, продолжаем пребывать в нем и в случае местоимения «он», с которого начинается треть четверостишие. Кто это: Эсхил, автор «Прометей прикованный»? Или Софокл, автор «Эдипа»? А может

быть – чисто грамматически возможно и такое – Прометей? Или коршун? Некоторые исследователи считают, что это – Сталин, поскольку стихотворение создавалось одновременно с печально известной «Одой» Сталину (4) – оно написано тем же размером, в нем варьируются близкие мотивы, в частности, упоминается Прометей, с которым попеременно отождествляются оба Иосифа: тиран и поэт. И тогда, если следовать этой логике – а в «Оде» вождь и отец всех народов предстает выступающим с трибуны, – «наступающие губы» тоже его. Но местоимение «он» может относиться и к «воздушно-каменному театру» в следующей строке, это античный театр – эхо, отголосок, привет... Принцип неопределенности здесь конститутивен. Стихотворение не просто подразумевает множество прочтений, его значения – и значение – не считаются сами по себе, отдельно от множества других стихов того же периода и, шире, всего творческого пути поэта, включающего в себя и саму его гибель «с гурьбой и гуртом». Его синтаксис – синтаксис «связанного и пригвожденного стона» – вывихнут, как вывихнуто из суставов время трагедии, разрублен, поднят на лемех, открывающий перспективу, в которой сходятся ярусы древнегреческого амфитеатра и ярусы Страшного суда в древнерусской иконописи – эсхатологическую перспективу бессмертья. Которая, в свою очередь, немислима без перспективы коммунистической: искупления родового проклятия человечества – разделения труда, без смертоносного для искусства, а значит и для трагедии, жала-дефиса, скрепляющего преобразование Эсхила – в грузчика, Софокла – в лесоруба, без этой подведенной под искусством черты, воскрешающей в творце пролетария (и наоборот, в пролетарии – творца). Пролетарии всех стран и окруженных огнем столетий встают на ноги вместе с накренившейся чашей того, что некогда было театром. Это хор. В современной трагедии гибнет хор, а не герой, сказал Бродский. Хор, поющий Варшавянку и Интернационал, читаю я по губам Мандельштама-лесоруба, читающего Эсхила.

3. «Оптимистическая трагедия» (1933) – знаменитая пьеса Вс. Вишневского (1900–1951); ее название стало крылатым. Перед началом действия один из ведущих (старшина хора) обращается к зрительному залу: «Здравствуй, пришедшее поколение! Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели. Ни у кого из вас не остановилась кровь оттого, что во время великой гражданской войны в землю легло несколько армий бойцов. Жизнь не умирает. Люди умеют смеяться и есть пищу над могилами ближних. И это прекрасно! "Будьте бодрей! — просили бойцы погибая. — Гляди веселей, революция!" Полк обращается, сказал я, к потомству. Он избавляет вас от поминок. Он предлагает молча подумать, постигнуть, что же, в сущности, для нас борьба и смерть» ([http://ru.wikisource.org/wiki/Оптимистическая_трагедия_\(Вишневский\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Оптимистическая_трагедия_(Вишневский))).

4. Полностью это неоднозначное стихотворение – под заглавием «Ода Сталину» – впервые было напечатано только в 1989 г. Вдова и хранительница архива поэта, Н. Мандельштам, не желала его огласки, боясь, что оно может повредить образу Мандельштама-борца с «преступным режимом», последовательного, начиная с эпиграммы 1934 г. («Мы живем, под собою не чуя страны...»), спровоцировавшей первый арест и ссылку, ненавистника Сталина. Вокруг «Оды» до сих пор не утихают дискуссии, сводящиеся, в основном, к вопросу: искренне ли Мандельштам восхваляет в ней Сталина, или же это – вымученная попытка отвести надвигающуюся угрозу. Наиболее взвешенная позиция принадлежит Михаилу Гаспарову: «...народ принимал режим и принимал Сталина: кто по памяти о революции, кто под влиянием гипнотизирующей пропаганды, кто из отупелого долготерпения. Разночинная традиция не позволяла Мандельштаму думать, будто все идет не в ногу, а он один – в ногу. Ключевые стихи Мандельштама воронежских лет – это стихи о приятии: сперва режима, потом вождя. В центре первой группы стихов – "Стансы" 1935 г., напоминающие о пушкинских "Стансах" 1826 г. В центре второй группы – так называемая ода Сталину 1937 г., напоминающая о славословиях Овидия Августу в "Tristia"» (Гаспаров М. Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. С. 361). Это суждение перекликается с собственными словами Мандельштама, сказанными в 1928 году: «Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня "биографию", ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту... Подобно многим другим, чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается» (Поэт о себе: ответ на анкету «Советский писатель и Октябрь» // Мандельштам О. Соб. соч.: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 310).



circle of “primitive” violence (history – not only Biblical history – begins with fratricide or parricide) and opens up a new vicious circle, the circle of sacrificial rituals. Girard argues that this is the circle of our culture per se – that is, the institutions that regulate relationships within the community and impart humanity to people. Hence, the kinship between the feast day celebrating the god Dionysus (and any holiday whatsoever) and the sacrificial ritual at the heart of tragedy. The function of the sacrifice is to reinforce and restore the cultural order by reprising – by *performing* – the original foundational act.

Any order has the tendency to become unstable and collapse over time. When the institute of sacrifice dies out (even in the residual form of public executions) and free-floating violence spreads over the streets of cities in turgid, tiny streams, permeating our “everyday practices” and becoming a workaday backdrop as gray and impersonal as the bureaucratic state (the coldest and most impersonal of all monsters), high tragedy is replaced by the comedy, the tragifarce, the domestic drama. We witness people sitting at a table having dinner; they are simply eating dinner, but at the same time their lives are crumbling (Chekhov). However, the sacrificial element has been reanimated during times of great social upheaval: on the stage of history, and later on the theatrical stage, new heroes – the most ordinary people – lay down their lives for the cause of the working class, thus bringing the “world’s new dawn” closer. Along with the cult of revolutionary leaders, this cult of “rank-and-file” martyrs became the binding element in a new sacrificial ritual, the support structure of a classless society.

At the same time, the most sensitive artists understood the unendurable falsity of “optimistic tragedy,” (3) of the heroicization of the individual in an age when the popular masses had been set into historical motion, not to mention the “wholesale deaths” seen in the theaters of military operations during the First World War and other wars. In January–February 1937, at the height of the mass repressions, Mandelstam said his farewell to ancient tragedy (less than two years later he would perish in a transit prison camp near Vladivostok):

Where is the chained and nailed-down moan?
Where is Prometheus, supporter and abettor of cliffs?
And where the kite – and the yellow-eyed heat
Of his claws, flying out from sullen brows?

That is not to be: tragedies cannot be returned.
But these advancing lips –
But these lips lead straight into the essence
Of Aeschylus-the-loader, of Sophocles-the-woodcutter.

He is echo and greeting, he is milestone; no – ploughshare.
The aerial-stone theater of growing times
Has risen to its feet, and all want to see everyone –
The ones who were born, the fatal ones, the ones deprived of death.

As in most of Mandelstam’s late poems, the semantic fabric here is excessive and simultaneously obscure, filled with hiatuses, missing links, and associative leaps from one unknown to another. It is unclear, for instance, whose “lips” are referred to. We might assume that they belong to an actor declaiming the tragedy *Prometheus Bound* by Aeschylus, but this is merely our “realistic” – rationalizing – guess, a guess unsupported by factual evidence. But meanwhile, “these lips,” repeated twice and “advancing,” bristling with the doubled adversative conjunction “but,” are extremely vital to the poem: in these two lines, it literally breaks in half, leading us into the “essence” of a historically irreversible shift. Essentially, we are in state of ignorance. What is more, we remain in this state when confronted with the pronoun “he” that opens the third quatrain. Who is this? Aeschylus, author of *Prometheus Bound*? Or Sophocles, author of *Oedipus Rex*? Or perhaps Prometheus? (This is conceivable from the purely grammatical point of view.) Or is it the kite? Certain scholars argue that it is Stalin, insofar as the poem was written at the same time as the notorious so-called ode to Stalin. (4) It is written in the same meter and contains variations on similar motifs; in particular, there is a reference to Prometheus, with whom both Josephs – the tyrant and the poet – are alternately identified. If we pursue this line of argument, then the “advancing lips” are his as well: in the “Ode,” the supreme leader and father of all peoples appears speaking from a podium. But the pronoun “he” might also refer (in the original Russian) to the “aerial-stone theater” in the next line: this is the ancient theater, as suggested by “echo” and “greeting.”

The uncertainty principle is constitutive here. The poem does not simply presume a multitude of readings; its meanings – and significance – are unreadable in their own right, in isolation from the many other poems written during the same period and, more broadly, from the poet’s entire creative trajectory, which also includes his own death “with a crowd and wholesale” (“Verses on an Unknown Soldier”). The poem’s syntax – the syntax of the “chained and nailed-down moan” – is out of joint, just as the time of tragedy is out of joint. It has been severed and mounted on a ploughshare, which opens up a perspective in which the tiers of the ancient Greek amphitheater and the serried ranks of the Last Judgment as depicted in old Russian icons converge – the eschatological perspective of immortality. In turn, this perspective is unthinkable without the communist perspective – the redemption of humanity’s curse as a species, the division of labor. It is unthinkable without the sting-like hyphen – deadly for art, and thus for tragedy as well – that secures the transfiguration of Aeschylus into a loader, and Sophocles into a woodcutter; without this line drawn under art, the line that resurrects the proletarian within the artist (and, vice versa, the artist within the proletarian). Proletarians of all lands and fire-encircled centuries rise to their feet along with the tilted bowl of what once was the theater. This is the chorus. In modern tragedy, said Brodsky, it is the chorus that perishes, not the hero. The chorus is singing the *Warsawianka* and the *Internationale*, I read on the lips of Mandelstam-the-woodcutter as he reads Aeschylus.

3. “*An Optimistic Tragedy*” (1933) is a renowned play by Vsevolod Vishnevsky (1900–1951). Its title became a proverbial expression. Before the action begins, one of the chorus leaders addresses the audience: “Hello, new generation! These fighters did not ask you to mourn their deaths. Whole armies of such fighters were laid away under the sod in the great Civil War but your hearts didn’t stop beating. Life does not die. Why, men can laugh and eat their dinners over the graves of their fellow-men. And this is beautiful! When our boys lay dying they’d say, ‘Keep smiling! Look lively, Revolution!’ As I said, this regiment turns to posterity. But don’t think you’ve come to a funeral—just forget about all that, the crêpe and the last sad rites. We’re only asking you to sit here tonight and think about, and understand, the meaning that struggle and death really have for us.” Vsevolod Vishnevsky, “*An Optimistic Tragedy*,” trans. H.G. Scott and Robert S. Carr, in Ben Blake, ed., *Four Soviet Plays* (New York: Benjamin Blom, 1972), 84–85.

4. This ambivalent poem was published, under the title “*Ode to Stalin*,” in full for the first time only in 1989. Nadezhda Mandelstam, the poet’s widow and custodian of his archives, had not wanted the poem to be made public, fearing that it might damage Mandelstam’s reputation as a consistent opponent of the “criminal regime” and hater of Stalin beginning with the 1934 epigram (“We live without feeling the country beneath our feet”) that provoked his first arrest and exile. The controversy over the “Ode” has still not subsided. The central question in this debate is whether Mandelstam’s praise of Stalin was sincere, or whether, on the contrary, the poem was a tortured attempt to ward off the impending threat to his life. The most balanced stance has been taken by Mikhail Gasparov: “The people accepted the regime and accepted Stalin: some, in memory of the Revolution; others, under the influence of hypnotic propaganda; still others, out of a stupefied endurance. The *raznochinets* tradition prevented Mandelstam from imagining that everyone was out of step, but that he alone was in step. Mandelstam’s key poems from the Voronezh years are poems about acceptance: first, of the regime; later, of the supreme leader. At the heart of the first group of poems is “*Stanzas*” (1935), which are reminiscent of Pushkin’s “*Stanzas*” (1826). At the heart of the second group is the so-called ode to Stalin (1937), which is reminiscent of Ovid’s eulogies to Augustus in *Tristia*.” Mikhail Gasparov, *Izbrannye stat’i* (Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1995), 361. This opinion echoes Mandelstam’s own words from 1928: “The October Revolution could not help but influence my work, insofar as it took away my ‘biography,’ the sense of personal significance. I am grateful to it for the fact that it once and for all put an end to spiritual security and existing on cultural income... Like many others, I feel indebted to the Revolution, but I bring it gifts of which it has no need for the time being.” Osip Mandel’shtam, “*Poet o sebe: otvet na anketu ‘Sovetskii pisatel’ i Oktiabr’*” [The poet about himself: response to the questionnaire “The Soviet writer and October”], *Sobranie sochinenii*, vol. 2 (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1990), 310.



Давид Рифф /// Вынужденные заметки о трагедии

Невежество – это демоническая сила, и мы опасаемся, что оно послужит причиной еще многих трагедий.

Карл Маркс

1. Не то чтобы я был против великих повествований. Но слово трагедия заставляет меня ежиться – не потому, что при одном лишь его упоминании вдруг распадается связь времен, а потому, что контекст, который оно открывает, настолько грандиозен и в то же время ограничен, как и все великие классические формы. Границы трагедии – будь то античной или елизаветинской, шведской или американской – исторически детерминированы. Не только в том смысле, что они зависят от определенного способа производства или его непостоянства, но и в формальном смысле тоже. Иными словами, трагедия – особенно в ее древнегреческой версии, как мы ее видим из сегодняшнего дня – зависит от законченности. Это древняя машина, которая чудесным образом все еще работает, если уважать ее ограничения. Ее «ритм жертвоприношения» (Раймонд Уильямс) должен быть точно рассчитан, тогда она сможет пережить даже самую радикальную деконтекстуализацию.

Это замечательная законченность формы связана с самим сюжетом трагедии: центральным конфликтом между сознанием (совестью) и законом, двумя совершенно легитимными этическими прерогативами. Трагический перелом обозначает точку, в которой обе прерогативы терпят крах. Это бедствие можно поправить только путем принесения в жертву человека, вызывающего у зрителя сострадание и ужас. Жертвоприношение восстанавливает оба ограничения. Однако определение полученной таким способом человечности – героизм принесенной в жертву фигуры – в конечном счете и обрушит всю эту систему. Коротко говоря, трагедия – это драма о том, как противоречивые ограничения воспроизводятся в человеческой, слишком человеческой истории, которая в итоге их отрицает (1). Я застигнут врасплох своей собственной мегаломанией – уже потому, что согласился писать о таком законченном предмете. Возможно ли вернуть столь ограниченную форму? Быть может, лучше вообще промолчать. Но и это подозрительно. Есть ли у Антигоны шанс выстоять в эпоху транслируемого онлайн сериала «Звездный крейсер “Галактика”»?

Разумеется, можно сказать, что трагедии невозможны в мире, где нет героев, нет греческой этики, которая могла бы потерпеть крах. Пролетариат и интернационал остались в прошлом. Другого класса, который мог бы героически сойти со сцены, нет, кроме, быть может, буржуазии (в отдаленном будущем). И если все еще верить Марксу, великому знатоку трагической формы, это будет не столько трагедия, сколько смехотворный уход. «Если гибель прежних классов, например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства, то помещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и собрания поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы» (2). В самом деле, большинству людей с младых ногтей ясно, что буржуазная эпоха неспособна породить эпос, только эпизоды. Проблема, главным образом, в том, что этические и правовые ограничения капитализма весьма отличаются от подобных же ограничений древних греков. Снова Маркс: у древних греков человек производил себя во всей своей целостности, пусть в наивной, чуть ли не младенческой форме, но как самоцель; мы же производим ради внешних целей, ради самого производства; мы пишем не поэзию, а бухгалтерский отчет. Мы можем восхищаться красотой этой законченной, ограниченной формы, но то, что производим мы сами, – особенно когда пытаемся подражать древним грекам – будет выглядеть жалким, претенциозным и пошлым, способным принести не подлинное удовлетворение, а дешевое и убогое возбуждение (3).

2. Во всем, что я до сих пор написал, есть подавленность и одышка, выборочность памяти, неспособность видеть дальше дозы аффекта на скорую руку. А это-то, похоже, и делает настоящую трагедию невозможной. Однако все обстоит не так просто. Парадокс в том, что большинство людей получают свою дневную дозу трагедии от вещей, которые по-прежнему структурированы и прописаны в соответствии с аристотелевской поэтикой. Иными словами, чудо – великая тайна – в том, что эти старые формы все еще могут приносить эстетическое удовольствие. Причем не только тогда, когда они воспринимаются как совершенные копии. Их потенциал не утрачивается, даже когда упраздняется структура трагедии, даже если ее действительный смысл невидим – растворился подобно кусочку сахара в стакане с водой.

Любой сценарист, специалист по пиару, политехнолог знает: наживка, леска, грузило. Зрители смеются и плачут; а иначе зачем вообще нужны зрители? Но ограничения, которые мы ощущаем, суть во многом ограничения самого медиума, чей общий посыл остается аффирмативным, редуцирующим все к предсказуемой дешевой дозе. Все сводится к чистой физиологии. Чувству, что ты падаешь, захваченный вихрем, а потом спасаешься, вознесенный на крыльях какого-нибудь новоиспеченного дракона (4). Трагедия сведена к этому ощущению. Если долго смотреть американские телесериалы, получишь передозировку растворенного Аристотеля, а это превращает в эпикурейца. Иными словами, ты поглощаешь и наслаждаешься таким количеством трагедии, что аффект ослабевает: ты хочешь длить падение до тех пор, пока не ударишься обо что-то твердое, пока бутафория и размытые картины, окружающие драматическое действие, неотвратимо не станут более интересными, чем само действие. Богами, обитающими в междумирье, которым никто ни поклоняется, ни возносит молитв... (5)

Как ни странно, место, где лучше всего можно наблюдать посмертную жизнь театра, это не ТВ, а современное искусство. Здесь бутафория традиционно выходит на первый план, но приветствуются также и другие старые формы, особенно в рамках больших событий. Тут тебе и перформанс, и танец, по левую руку – кино, а по правую – «искусство соучастия». Даже если модернисты и постмодернисты в один голос утверждали, что изгнали театр и литературу из своего искусства, трудно не думать сегодня об инсталляциях как о театральных декорациях без исполнителей, но также – объектах, установленных в центре всеобщего внимания и выдающих себя за «суть», наподобие черепа Йорика в интерпретации Гегеля: черепная кость, которая переводится в чистое сценическое присутствие хорошо освещенной вещи-в-себе и может представлять все, что угодно, в зависимости от ракурса, с которого ты на нее смотришь (6). «Ты» в данном случае – это зрители, ты – один из них и тоже на сцене, поскольку весь смысл выставки в том, чтобы зрители смотрелись на фоне произведения искусства, где это последнее представляет определенную версию эстетического удовольствия, коллективно инсценируя определенную политику по отношению к произведениям, инсценирующим определенную политику по отношению к жизни (8).

Если современное искусство – это «театр после театра», неизбежен вопрос: не может ли вновь вынырнуть нечто вроде трагедии, на манер крота, на поверхности того, что в противном случае останется безупречно хорошей миной современного искусства? Глупый вопрос в каком-то смысле, учитывая все, что я сказал ранее. Иными словами, почему бы и здесь не применить общие законы нынешнего способа производства? С одной стороны, современное искусство всегда немного антиклиматерично, даже когда задействует грандиозное начало и захватывающий конец. С другой, оно посттравматично, меланхолично, абсурдно: почти трагично, не стремится оно поддерживать иллюзию автономии и не переходя к домарксовской модели – атомизму без столкновения.

Большинство выставок сохраняют эту модель, поэтому-то так и редок катарсис, даже в «проаристотелевских», кулинарных, гламурных контекстах, где каждое произведение вновь наделяется аурой и предъясняется как то, что должно спровоцировать оргазм эстетического удовольствия: здесь все, что угодно, приближающееся к трагической серьезности, выглядит таким же тяжеловесным, как силиконовый имплантант, подпрыгивающий в такт закольцованному ритмичному стону; трехсекундные взгляды, забраковывающие образы в тот же миг, когда они их видят, но охающие и ахающие «боже мой!», в то время как художник-постконцептуалист парит наверху подобно ангелу или дьяволу, шепча: «Я же предупреждал тебя, идиот, я же предупреждал...» (9). Более ответственное искусство убивает возможность трагедии не менее коммодифицированным пафосом. Оно свидетельствует обо всех подлинных политических и социальных трагедиях сегодняшнего дня; поминальная индустрия, раскапывающая улики и строящая рассказ о том, как капиталистическая современность пьет кровь из черепов своих жертв, и как это насилие впитывается и заново артикулируется в качестве формы – снова и снова, раз за разом. Назовите это хором, который никак не может расстаться с прелюдией и перейти к развитию темы. Что, в свою очередь, удобно тем, кто принимает прогрессистскую риторику ответственной гражданской позиции, предоставляя пространство для исполнения этого свидетельствующего хора. В лучшем случае, мы обнаруживаем

здесь антитрагическое, антикатартическое антиузнавание антиаристотелевской жизни, в которой по вечерним газетам можно восстановить трагедию: пространственное переизобретение брехтовского эпического театра, где предьстория настоящего распространяется на гнетущее завтра (10). В обеих системах репрезентации умирают всегда другие, как гласит известная фраза Марселя Дюшана, и умирают где-то там, могли бы добавить мы, за сценой, далеко-далеко. Иными словами, трагедия – это перманентное чрезвычайное положение где-то там, вдалеке от все менее и менее комфортабельного интерьера всемирной мелкой буржуазии, которая в итоге остается подлинным антигероем и протагонистом, подлинным экспонатом на сегодняшних больших выставках, во всей своей неопределенности и уязвимости. Разве могло быть иначе?

3. Я подхожу к финалу текста, который не хотелось бы завершать на разочарывающе ортодоксальной ноте. А именно, если и существует сюжет, по-прежнему достойный трагедии, так это потерпевшая крах революция. Я сразу же приношу свои извинения, что говорю это только сейчас, а не гораздо раньше, потому что сейчас это звучит как призыв к побежденным левым начать упиваться жалостью к себе, заново инсценировать каждую предыдущую нереализованную возможность революции в объектах, инсталляциях, военных играх и зонгшпилях, показывая их затем аудитории современного искусства, состоящей из представителей среднего класса, которые уйдут домой успокоенные, что период революций действительно остался в прошлом, что трагедия революции, как и трагедия вообще, наконец-то выплеснулась за свои двойные ограничения, растворившись в своего рода бьющей через край гегелевской мыльной пене, которая, такое впечатление, теперь повсюду (11). Это фундаментальная опасность, угрожающая театру после театра современного искусства. Задача не в том, чтобы дать аудитории сцену, где она может лицезреть себя как пенящегося коллективного субъекта, пережившего трагико-героическую эпоху революций, а в том, чтобы сделать что-то совершенно иное. Но что и как?

Ответа у меня нет, но это вопрос, где решающим образом пересекаются эстетика и политика, вопрос, мучивший левых с середины XIX века, когда Маркс и Энгельс подвергли критике Фердинанда Лассалля и политический идеализм, когда он написал историческую пьесу о крестьянской войне в Германии (12). Кураторы и современные художники – внуки и наследники социал-демократии, поэтому было бы интересно посмотреть, нет ли какой-то генеалогической связи между этими двумя концами прерванного исторического континуума, но для этого здесь не хватает ни места, ни времени, как на сеансе психоанализа, а ведь я еще даже не начал говорить о вещах, которые по-настоящему интересны и мне, и вам.

Скажу, пожалуй, лишь следующее: Маркс упрекает Лассалля за то, что тот пишет «по-шиллеровски», идеализируя героев-представителей обреченного класса. Он превращает в «рупоры духа времени» революционеров-дворян, тогда так следовало попытаться увидеть новые социальные силы, всмотреться в бродяг и торговцев, в городские элементы и согнанное со своих земель крестьянство, а это заставило бы Лассалля «шекспиризировать», что больше подошло бы драме о начале XVI века (13). Можно сказать, что сегодня многое происходит «по-шиллеровски», например, конференции, посвященные политике эстетики и эстетике политики, единственная настоящая функция которых – поддержать обреченные институты, приоткрывшие эти конференции в своих стенах. Многие из того, что ты видишь, представляет собой скрытую национальную революционную драму. Разыгранную, чтобы подтвердить идентичность. Критики и художники изрыгают дух времени из своих ртов, публика проглатывает все это и одновременно смотрит на себя, проглатывающую, а внешняя действительность – исходный референт большинства так называемых критических левых – продолжается как ни в чем ни бывало, нетронутая и забытая. Кульбиты становятся все более акробатическими, как в этом тексте, и в конце концов все разваливается на куски, спасенное, так сказать, звонком сверху, как в недавнем видео группы «Что делать?», где общество приходит в полный упадок, когда звонит телефон. (Все сразу тянутся к своим карманам.)

Примечания:

1. Здесь я схематично пересказываю по памяти раздел «Нравственности греков из «Феноменологии духа» Гегеля, раздел «Нравственное действие, человеческое и божественное знание, вина и судьба».
2. Маркс К. Рецензия на книгу И.Г. Даумера «Религия нового времени» / Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 7. С. 213.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Из рукописного наследия. Т. 46. Ч. 1. С. 475–476.
4. Этой точной метафоре я обязан Хито Штейер.
5. Весь этот абзац отсылает к диссертации Маркса «Различие между натурфилософией Эпикура», в которой он, можно сказать, излагает свои ранние взгляды на искусство и политику.
6. См., опять же, «Феноменологию духа» Гегеля, раздел «Наблюдение самосознания в его чистоте и в его отношении к внешней действительности; логические и психологические законы».
7. В системе Марксовой диссертации это будет соответствовать атомизму Демокрита.
8. См. Tony Bennett. «The Exhibitionary Complex». In: *Thinking About Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson, 81-112. New York: Routledge, 1996.
9. Если потребуется привести примеры, то они вполне банальны: Синди Шерман, Дэмиан Херст, Такеши Мураками. Может быть, Анни Капур. Я думаю о выставках, о которых писал как журналист, проходивших в Центре современного искусства «Гараж», месте, которое можно рассматривать как своего рода антитрагическую лабораторию, чья патронесса, принадлежащая к сливкам высшей буржуазии, невозмутима, холодна и молчалива как Антигона, но не выдвигает каких бы то ни было нравственных требований, кроме требования денег.
10. Я думаю здесь о «The Potosi Principle» (Reina Sofia, Haus der Kulturen der Welt, 2010).
11. Гегель, как известно, завершает свою «Феноменологию духа» цитатой из Шиллера: «Из чаши этого царства духов / Пенится для него его бесконечность».
12. Подробнее см. в: Georg Lukacs. «Die Sickingen-Debatte zwischen Marx-Engels und Lassalle» (1932). In: *Kunst und Objektive Wahrheit (Leipzig: Reklam) 1977*.
13. Маркс К. Письмо Фердинанду Лассалю 19 апреля 1859 г. / Соч. Т. 29. С. 484.

David Riff /// Reluctant Notes on Tragedy

Ignorance is a demon, we fear that it will yet be the cause of many a tragedy
Karl Marx

1. Not that I have anything against grand narratives. But the word tragedy makes me cringe, and not because this time is suddenly is out of joint with its mere mention, but because the context it opens is so imposing and at the same time so limited, like all great classical forms. The boundaries of tragedy - be it Attic or Elizabethan, Swedish or American - are historically determinate. And not just in the sense that they depend on a certain mode of production or its instability, but also in the formal sense. That is, the tragedy - especially in its ancient Greek version, as seen today - depends on closure. It is an ancient machine that still miraculously works, if its limitations are respected. Its "rhythm of sacrifice" (Raymond Williams) has to be timed perfectly, then it can survive even the most radical decontextualization.

This remarkable closure of form is connected to the subject matter of tragedy itself: the central conflict between conscience and law, two perfectly legitimate ethical prerogatives. The tragic break marks the point at which both prerogatives fail. This failure can only be rectified through an act of individual sacrifice that provokes both pity and terror on the part of the audience. The sacrifice reestablishes both limitations. But the definition of humanity thus produced - the heroism of the sacrificed figure - will ultimately make the entire system go under. The tragedy, in short, is a drama of how contradictory limitations are reproduced in an all-too-human history that ultimately negates them. (1) I am taken aback at my own megalomania for even agreeing to write a text on such a closed subject. Is it possible to reclaim a form so bounded? Better perhaps at this point to remain silent. But even that is suspect. What chance does Antigone stand in the age of online HD "Battlestar Galactica"?

Of course you could say that tragedies are impossible in a world without heroes, where there is no Greek morality that could go under. The proletariat and the international are already gone. There is no other class that could disappear heroically, except, perhaps, in a procrastinated future, the bourgeoisie. And if we are still to believe Marx, a great connoisseur of the tragic form, this won't be so much of a tragedy, but more of a ridiculous exit. "If the decline of former classes such as the knightly class could offer material for great tragic works of art, philistinism can achieve nothing but impotent expressions of fanatic malignity and a collection of Sancho Panza maxims and rules of wisdom." (2) And really. It seems clear to most people from childhood on that the bourgeois epoch cannot produce epics, only episodes. The problem, basically, is that capitalism's ethical and legal limitations are very different from those of the ancient Greeks. Again, Marx: they were producing "the human being," albeit in a naive, almost childish form, we are producing for the sake of production, we are writing not poetry, but accountant's prose. We can appreciate the beauty of that closed, limited production, but what we produce - and even worse, if we try to reproduce the Greeks - will look pitiful, pretentious and downright mean, capable of giving no other satisfaction other than a cheap and dirty thrill. (3)

2. In everything I have written so far, there is a flatness and shortness of breath, a gold fish memory, an inability to see beyond a quick-and-dirty fix of affect. And that seems to make real tragedies impossible. Yet things are not that simple. The paradox is that most people get their daily dose of tragedy from things that are still so clearly structured and scripted according to Aristotelean poetics. That is, the miraculous thing - the great secret - is that those old forms still can afford so much aesthetic pleasure. And not only when they are received as a perfect reproductions. Their potency lasts even when the structure of the tragedy is taken over, even though its real meaning is invisible, dissolved like a lump of sugar in a glass of water.

Every scriptwriter, PR professional, and political consultant knows. Hook, line, and sinker. The audience laughs and cries; that's the whole point of having an audience. But the limitations we feel, ultimately, are very much those of the medium, whose overall message remains affirmative, reducing everything to a cut-and-dry, quick-and-dirty fix. It's all about the sheer physicality of gravitas. The sense of falling into the vortex and being saved and swooped up by some dragon avatar (4). The tragedy is reduced to this sensation. If you watch enough American TV series, you get an overdose of dissolved Aristotle, and that turns you into an Epicurean. That is, you consume and enjoy so much tragedy that the affect wanes: you want to keep falling until you bounce into something, until the props and blurred out pictures surrounding the dramatic action inevitably become more interesting than the action itself. The gods that live in the intermundia, to whom one neither bows nor prays... (5)

Strangely, the place where you can best see the afterlife of theater is not on TV, but in contemporary art. Here, the props are traditionally in the foreground, but other older forms are also welcome, especially in the frame of big events. There is lots of performance and dance, but also film on the one hand, and participatory art on the other. Even if modernists and post-modernists alike always claimed to banish theater and literature from their art, it is hard today not to think of installations as stage sets without performers, but also objects installed at the center of attention and set into focus as "bare bone," like what Hegel said about Yorick's skull, bare matter that translates into the pure stage presence of a well-lit thing-in-itself that could be whatever carefully calculated angle from which you see it. (6) "You" in this case are the audience, and you are also on stage, because the whole point of exhibitions is for the audience to be seen against the backdrop of the artwork, where it performs certain versions of aesthetic enjoyment, collectively enacting a certain politics toward artworks that

enact a certain politics toward life. (7) If contemporary art is a "theater after theater," the question is inevitably whether something like the tragedy might not reemerge like a mole on what is otherwise the unblemished countenance of contemporary art? It's a stupid question, in a way, considering all the things I have just said. That is, why shouldn't the general laws of the present mode of production apply here as well? On the one hand, contemporary art is always a little anti-climactic, even when it involves grandiose entrances and cliffhanger endings. On the other hand, it is post-traumatic, melancholic, absurd: almost tragic, were it not mostly about maintaining the illusion of autonomy, or to switch into Ur-Marxian mode, atomism without collision. (8)

Most exhibitions maintain this model, and that's why catharsis is exceedingly rare, even in "pro-Aristotelean," culinary, glamorous contexts, where each artwork is re-auratized and presented as what should provoke an orgasm of aesthetic pleasure: here, anything approaching tragic gravitas looks as heavy as a silicone implant, bouncing to the loop of a rhythmic moan; three second gazes that simultaneously reject the images they see while oing and awing and going "my god," the post-conceptualist artist hovering above like an angel or a devil, whispering "I told you so, idiot, I told you so..." (9) More responsible art kills the possibility for tragedy with a no less commodified pathos. It bears witness to all the real political and social tragedies of the present; a memorial industry unearthing indices and producing accounts of how capitalist modernity drinks blood from the skulls of its slain, and how that violence is internalized and rearticulated as form, over and over again. Call it a choir that can't get beyond elaborating the prelude. Which in turn is convenient to those who adopt the progressivist rhetoric of responsible corporate citizenship by providing a space for that choir of evidence to perform. Here, in the best case, we find an anti-tragic, anti-cathartic, anti-recognition of an anti-Aristotelean life in which you can piece together the evidence of tragedy from the evening papers: a spatial reinvention of Brechtian epic theater, perhaps, where a prehistory of the present permeates the dismal future. (10) In both systems of representation, it is always the others who die, as Marcel Duchamp famously put it, and they die elsewhere, one might add, off stage, at a great distance. That is, tragedy is a permanent state of exception somewhere out there, far from the less and less comfortable interior of the planetary petit bourgeois, who in the end, remains the real anti-hero and protagonist of the show, the real exhibit at today's great exhibitions, in all her-his precarity. How could it be otherwise?

3. I am coming to the close of a text that I didn't really want to write on a disappointingly orthodox note. Namely, if there is any subject still worthy of tragedy today, it is still that of failed revolution. I am immediately sorry for saying this only now and not long before because actually, it now sounds like an exhortation for the defeated left to wallow in self-pity by reenacting every previous unrealized possibility of revolution in objects, installations, wargames, and songspiels then displayed to the middle class audience of contemporary art who goes home relieved that the period of revolutions indeed is over, that the tragedy of revolution, like tragedy in general, has finally exceeded its dual limitations, dissolving into a kind of overflowing Hegelian foam that is somehow everywhere. (11) That is the fundamental danger in the theater after theater of contemporary art. The point is not to give the audience a stage where it can see itself as a foamy collective subject that has survived a tragic-heroic age of revolutions, but to do something quite different. But what and how?

I don't yet have an answer, but this is a question where aesthetics and politics intersect crucially, and one that has plagued the left since the mid-19th century, when Marx and Engels criticized Ferdinand Lassalle, the father of German Social Democracy, for resorting to aesthetic and political idealism when he wrote a history play on the German Peasant War. (12) The grandchildren and legators of Social Democracy are curators and contemporary artists, so it would be interesting to look and see if there is any geneological connection between these two ends of the ruptured historical continuum, but we are out of space and time, like at a session of psychoanalysis, and I haven't even really begun to talk about the things that are really important and interesting to me and you. Maybe just this: Marx accused Lassalle of "Schillering," of idealizing heroes from a doomed class. He makes "aristocratic revolutionaries" into "mouthpieces of the Zeitgeist," when he should have perhaps tried to look at the new social forces, at the vagabonds and merchants, the townspeople and the deterritorialized peasantry, and that would have forced him to "Shakespeareize," which would have been more than appropriate for a drama about the early 16th century. (13)

Today, one could say that there is still a lot of "Schillering" going on, for example at conferences dedicated to the politics of aesthetics and the aesthetics of politics, whose only real function is to uphold the doomed institutions that host them. Much of what you see is covert national revolutionary drama. Performed to confirm identity. Critics and artists spout forth Zeitgeist, while the public watches itself taking it all in, and the reality outside - the ultimate referent of most so-called critical leftists - goes on, untouched and oblivious. The contortions become more and more acrobatic, like the prose of this text, and then ultimately, it all falls apart, saved by the bell, as it were, like in the recent Chto delat video, where all of society collapses at the sound of a ringing telephone. (Everybody immediately reaches for their pockets.)

Footnotes:

1. The preceding section is a sketchy retelling by memory of the section on Greek morality in G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of the Spirit*. 1807 (Oxford: Oxford University Press 1977), pp. 265 ff.
2. Karl Marx, I. G. Fr. Daumer, *Die Religion des neuen Weltalters. Versuch einer combinatorisch-aphoristischen Grundlegung*. Review. *Neue Rheinische Zeitung*, No. 2., 1850. In: *Marx and Engels Collected Works*, Vol. 10, 246
3. Karl Marx, *Precapitalist Economic Formations. From the Grundrisse*, 1857. Online at: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1857/precapitalist/ch01.htm>
4. I am indebted to Hito Steyerl for this precise metaphor.
5. This entire section refers to Karl Marx's dissertation "On the Difference between the Natural Philosophies of Democritus and Epicurus" (1838) in which, one could say, he elaborated his earliest views on art and politics.
6. Cf. Hegel, *The Phenomenology of the Spirit*, 201.
7. Cf. Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex." In *Thinking About Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson, 81-112. New York: Routledge, 1996
8. In the system of Marx's dissertation, this would correspond to the atomism of Democritus.
9. If pressed to give examples, I would probably let loose a cannonade of banalities: Cindy Sherman, Damien Hirst, Takeshi Murakami. Maybe even Anish Kapoor. It occurs to me that I am thinking of exhibitions I covered as a journalist in Moscow at the Garage Center of Contemporary Art, a place that could be considered as a kind of anti-tragic laboratory, its haute-haute bourgeois patroness as stolid, cold, and silent as Antigone, but lacking any moral claim other than that of money.
10. Here, I am thinking of *The Potosi Principle* (Reina Sofia, Haus der Kulturen der Welt, 2010).
11. Hegel famously ends the *Phenomenology* with a line from Schiller "Only from the chalice of this realm of spirits foams forth for Him his own infinitude."
12. For a detailed account see Georg Lukacs, "Die Sickingen-Debatte zwischen Marx-Engels und Lassalle." 1932. In: *Kunst und Objektive Wahrheit* (Leipzig: Reklam) 1977
13. Karl Marx, *Letter to Ferdinand Lassalle*, April 19, 1859, MECW Volume 40, p. 418, Online at: http://marxists.org/archive/marx/works/1859/letters/59_04_19.htm,

text continues
on back page

>>> That was the Stalinist ending - the deus-ex-machina that would disqualify most ancient playwrights - but Marx's "Shakespearian" concept of revolutionary tragedy will haunt us long after the bell has tolled, and it is presumably what this paper is supposed to be about in the first place, to judge by its projected title. Tragedy as farce. The Brumaire is a Racine play or a Jacques Louis David painting gone so horribly wrong, it's not even funny. High priests are dragged with kicks and screams from their Pythian tripods by a horde of drunken soldiers, led by Louis Bonaparte, Daumier's Ratapoil, the

>>> Это был сталинистский финал – бог из машины, отменяющий за негодностью большинство древних драматургов, – но Марксова «шекспировская» идея революционной трагедии будет преследовать нас еще долго после того, как прозвенел звонок, – и это, вероятно, то, о чем первоначально должен был быть этот текст, если судить по его планировавшемуся заглавию: трагедия как фарс. Брюмер – это пьеса Расина, или картина Давида, которые столь чудовищным образом пошли наперекос, что даже не смешно. Верховных жрецов криками и пинками сгоняют с их пифийских треножников толпы пьяных солдат, возглавляемые «Ратапуалем» Домье, этим самовлюбленным трикстером, скрывающимся за посмертной маской Наполеона. Переведите это на современный язык и вы получите пластическую хирургию, проделанную над Путиным или Берлускони, толпы

self-loving trickster who hides behind the death mask of Napoleon. Translate that into contemporary terms and you get plastic surgery performed on Putin or Berlusconi, and hordes of rightwing populists beating up on neoliberals, Russian Orthodox fundamentalists marching under the banner of Religion, Family, and Order to kill a Russian contemporary artist. The real tragedy is that they - like Napoleon III - came to power as the beneficiaries of a collapsing

dual contradiction very much like that of the classical tragedy: the historical necessity of a revolutionary step on the one hand, and the impossibility of the revolution's realization on the other, to paraphrase Engels. This tragedy has no heroes, it is one where the choir dies, not because of the phone call from above, but because it just can't open its mouth and say what really needs to be said. (D.R.)



правых популистов, метелящих неолибералов, православных фундаменталистов, марширующих под знаменем «Религия, Семья, Порядок» и жаждущих прикончить современного художника. Подлинная трагедия в том, что они – как и Наполеон III – пришли к власти в результате рухнувшего двойного противоречия, почти как в классической трагедии: исторической необходимости

революционного шага, с одной стороны, и невозможности осуществления революции, с другой, если перефразировать Энгельса. В этой трагедии нет героев, в ней гибнет хор – и не из-за телефонного звонка сверху, а потому, что просто-напросто не может открыть рот и сказать то, что действительно необходимо сказать. (Д.Р.)

Authors of this issue: David Riff; Keti Chukhrov, Alexander Skidan, Artyom Magun, Natalya Pershina (Gluklya); Olga Egorova (Tsaplya)

many thanks to: all the artists, authors, translators and friends who supported this publication and its idea

ar/ge kunst
GALERIE MUSEUM GALLERIA MUSEC

This issue is published in a frame work of the solo exhibition of **Chto Delat** at ar/ge kunst Galerie Museum, Bolzano 27.11.2010 – 22.01.2011 (Curated by Luigi Fassi) /// In collaboration with Kulturverein Rus' / Associazione Culturale Rus' /// With the kind support of: Autonome Provinz Bozen, Südtirol - Deutsche Kultur / Provincia Autonoma di Bolzano, Alto Adige - Deutsche Kultur; Autonome Region Trentino - Südtirol / Regione Autonoma Trentino - Alto Adige Stadt Bozen, Amt für Kultur / Città di Bolzano, Ufficio Cultura Stiftung Südtiroler Sparkasse / Fondazione Cassa di Risparmio

SMART PROJECT SPACE

It is co-financed and realized as part of the exhibition 'What is to be done between Tragedy and Farce?' at SMART Project Space, Amsterdam, 22.01. – 13.03.2011 SMART Project Space is kindly supported by Mondriaan Foundation, Municipality of Amsterdam, Amsterdams Fund for the Arts, The Dutch Fund for Performing Arts, Filmfonds, VSBfonds, Stichting DOEN.

and through the **research project „Creating Worlds“** financed by Wiener Wissenschafts, Forschungs- und Technologiefonds; Vienna Science and Technology Fund

editor and lay-out: Dmitry Vilensky /// **редактор, дизайн и набор:** Дмитрий Виленский

graphic works: Natalya Pershina (Gluklya)

translations: (Russian - English): Thomas Campbell /// (English - Russian, text by David Riff): Alexander Skidan

Платформа «Что Делать?» - это коллективный проект, создающий пространство взаимодействия между теорией, искусством и активизмом. Работа платформы осуществляется через сеть коллективных инициатив и их диалоге с интернациональным контекстом.

Founded in early 2003 in Petersburg, the platform "Chto delat?" is a collective initiative that is aimed at creation and developing a dialogue between theory, art, and activism and about the place of art and poetics in this process.

подробности на сайте | see more at www.chtodelat.org /// contact: info@cthodelat.org / dmvilen@gmail.com

