

ОТ КОНЦЕПТА «СОБЫТИЕ» Ж. ДЕЛЁЗА К СОБЫТИЙНОЙ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ В ТЕОРИИ ТЕАТРА

Н. М. ЛУКЬЯНОВИЧ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Раскрывается специфика концепта «событие» в философии Ж. Делёза. Аргументировано, что в ней событие имеет онтологическую природу и подразумевает хаосмос. Реальность события всегда воплощается посредством языка, что делает возможной его фиксацию не только как явленности, но и как основания, наделяющего объекты реальности смыслом. Аргументируется идея преемственности в развитии делёзовской интерпретации события в современной теории театра. Смысловой точкой пересечения вариантов интерпретаций события в контексте проблематики данного исследования стало определение события как перформанса.

Ключевые слова: событие; перформанс; театр; хаосмос; Ж. Делёз; аутопоэзис; лиминальность.

FROM CONCEPT «EVENT» OF G. DELEUZE TO EVENT PERFORMATIVITY IN THE THEORY OF THEATRE

N. M. LUKYANOVICH^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article reveals the specifics of the concept of the event in the philosophy of G. Deleuze. It is argued that in G. Deleuze's philosophy the event appears as of ontological nature and implies chaosmos. The reality of an event is always embodied through language, which makes it possible not only to fix it as a manifestation, but also as a basis that endows the objects of reality with meaning. The author of the article affirms the idea of continuity in the development of the G. Deleuze interpretation of the event in modern theatre theory. The semantic points of intersection of the two interpretations in this context is the definition of an event as a performance.

Keywords: event; performance; theatre; chaosmos; G. Deleuze; autopoiesis; liminality.

Введение

Понятие «событие» как философская проблема и концепт начало активно разрабатываться в философии с 1960-х гг. Наиболее репрезентативна в этом плане философия Ж. Делёза. К концепту события в это время обращались не только представители французской современной философии, но также теоретики и практики перформативного искусства

и театра. При этом задача полного теоретического осмысления рассматриваемого концепта до сих пор не выполнена. В частности, остаются нерешенными вопросы о соотношении события и языка, события и явленности, а также в пространстве театральной практики акцентируется необходимость расширять способы и техники перформативности события.

Образец цитирования:

Лукьянович НМ. От концепта «событие» Ж. Делёза к событийной перформативности в теории театра. *Журнал Белорусского государственного университета. Философия. Психология.* 2023;2:40–45.
<https://doi.org/10.33581/2520-2251-2023-2-40-45>

For citation:

Lukyanovich NM. From concept «event» of G. Deleuze to event performativity in the theory of theatre. *Journal of the Belarusian State University. Philosophy and Psychology.* 2023;2:40–45. Russian.
<https://doi.org/10.33581/2520-2251-2023-2-40-45>

Авторы:

Надежда Михайловна Лукьянович – аспирантка кафедры философии культуры факультета философии и социальных наук. Научный руководитель – доктор философских наук, профессор кафедры философии культуры И. Н. Сидоренко.

Author:

Nadezhda M. Lukyanovich, postgraduate student at the department of philosophy of culture, faculty of philosophy and social sciences.
[hopelukian@gmail.com](mailto:hopolukian@gmail.com)

Материалы и методы исследования

В качестве материалов исследования выступили тексты Ж. Делёза «Логика смысла» [1] и «Одним манифестом меньше» [2], критическое осмысление его философских идей о театре А. Бадью [3], а также теоретические наработки представителей современной теории театра [4–7]. Для осуществления исследования были использованы герменевтический метод и метод концептуального анализа, позволившие раскрыть многовариативность смысла концепта события как в философии Ж. Делёза, так и в современной

теории театра, метод историко-философской реконструкции, посредством которого удалось выявить параллель в интерпретации события как перформанса, а также обосновать значимую роль делёзовского понимания события для реализации стратегий осуществления перформативности в театре и на подмостках современной социальной реальности, системный метод, позволивший осуществить попытку представить вариативность интерпретации события как перформанса в виде целостной картины.

Результаты и их обсуждения

Анализ смысла концепции события у Ж. Делёза начнем с его работы «Логика смысла», в которой философ предпринял попытку возродить идеи стоиков, поместив событие во время Эона, в темпоральность, странно похожую на вечность, которую невозможно увековечить самим фактом присутствия, а необходимо принять и утвердить в собственной судьбе. Обратимся к делёзовскому определению взаимосвязи события и Эона: «Неограниченный Эон, становление, бесконечно разделяющее себя на прошлое и будущее, всегда избегая настоящего» [1, с. 14]. Получается, что Эон правомерно трактовать как время события, а событие – как безличный фрагмент судьбы, имеющий возможность быть понятым личностно через героическое принятие ее трагизма. Вместе с тем подчеркнем, что у Ж. Делёза судьба больше не привязана к большому космическому порядку, а скорее выступает как хаосмос. В силу этого событие не сводится к настоящему в его пространственно-временном осуществлении, а представляет собой точку схождения трех модусов времени: прошлого, настоящего и будущего, явленных здесь и сейчас. Реальность события «бестелесна» и независима от того, в чем оно воплощается. Однако событию необходима материя, ткань реальности, чтобы проявиться и получить выразительное, внефизическое и виртуальное измерения.

Обращение к античным представлениям стоиков позволило Ж. Делёзу переоткрыть детерминированность события языком, т. е. языковую природу события. В частности, для подтверждения этого тезиса обратимся к его собственному примеру: в произведении «Логика смысла» Ж. Делёз отождествляет ранение Жо Боске с событием. Вместе со стоиками Ж. Делёз вновь открывает исключительно языковую природу события. Во время Первой мировой войны Жо Боске получил ранение, в результате которого остался парализованным до смерти. В данном случае событийность контекста может быть раскрыта через слова самого героя: «Моя рана существовала до меня; я рожден, чтобы воплотить ее» (цит. по [1, с. 195]). Эта рана-событие есть не просто положение дел, имевшее место в хроноло-

гически определяемом настоящем. Оно не связано началом и концом войны, а представляет собой экзистенциальную фатальность, позволившую человеку осуществить себя как бытие открытой раной. Другими словами, событие раскрыло вечную истину бытия данного героя. Обращение к этому примеру показывает, что бестелесные события выходят за рамки простого режима появления и исчезновения. Чтобы поддержать взаимосвязь между событиями, выстраивающими целостный континуум человеческого существования, Ж. Делёз определял эти события как квазипричины сущностно происходящего в жизни человека, при этом сами события – это пустые формы, тяготеющие к своему содержательному наполнению. И только от человека, воспринявшего событие как явленность своего бытия, зависит смысл, который он вкладывает в данную форму. Это и есть парадоксальность события, о которой говорил Льюис Кэрролл как о парадоксальной квазипричинности в соответствии со специфической логикой произведения «Алиса в Стране чудес». Получается, что событие может быть одновременно источником или квазипричиной нескольких противоположных и непредсказуемых эффектов.

В рамках проблематики данной статьи особый интерес представляет делёзовская интерпретация события в контексте театра и перформанса. Отметим, что работ, в которых непосредственно раскрывалась бы проблема театральной перформативности у Ж. Делёза, немного. Обратимся к его тексту «Одним манифестом меньше», поскольку именно в этом эссе, написанном в 1978 г., французский философ проявил интерес к непрезентативному театру, в качестве которого он рассматривал театральную практику итальянского актера К. Бене. За исключением кратких рассуждений об А. Арто и С. Беккете в изданиях «Критика и клиника» и «Капитализм и шизофрения» это «единственный продолжительный курс Ж. Делёза о театре, и как таковой, это жизненно важный текст для всех, кто интересуется отношениями между Ж. Делёзом и перформансом»¹ [4, р. 30]. В эссе «Одним манифестом меньше» Ж. Делёз утверждал, что практика К. Бене представляет собой

¹Здесь и далее перевод наш. – Н. Л.

второстепенное использование театра, так как актер применяет трехчастный, субтрактивный метод, удаляющий из театра «элементы Власти», устраняя репрезентации власти и репрезентации как власти для того, чтобы освободить движение различия. Этот процесс представляет собой реализацию следующих шагов: «1) вычитание стабильных элементов, 2) помещение всего в непрерывную вариацию, 3) преобразование всего в минор (роль театральной компании в ответ на понятие наименьшего интервала)» [2, р. 211]. Это вычитание (или ампутация) и есть то, что Ж. Делёз называл процессом миноризации – отменой значимого для высвобождения второстепенного (например, для событийности пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта» более значимыми оказываются второстепенные персонажи, создающие фон для явленности главных героев). Такое определение философ также соотносил с революционной практикой. Имеется в виду, что событийность революции как ее возможность в театральной практике (и более широко в социальной реальности в целом) зависит уже не от действий больших революционных масс, имеющих классовую определенность, а скорее от незначительных, второстепенных, не обладающих классовым сознанием элементов, которые в момент события получают революционный импульс.

Эссе «Одним манифестом меньше» концентрируется на второстепенном значении языка в творческих интерпретациях У. Шекспира и К. Бене. Идея Ж. Делёза заключается в том, что существуют не основные или второстепенные языки как таковые, а основные или второстепенные употребления языка, и, следовательно, у К. Бене важно не то, что это У. Шекспир, а то, как исполняются его слова, следовательно, язык и есть тот материал, посредством которого событие получает свое содержание. Ж. Делёз подчеркивал, что незначительные употребления языка позволяют понять «наиболее присущее языку творческое свойство» – фундаментальную изменчивость [2 р. 211], а значит, проективность и вариативность события в зависимости от того, кто в него включен. Полагаем, что данная интерпретация события как театрального перформанса позволяет раскрыть его онтологическую природу, наделяющую бытием и явленностью не только театральный перформанс, но и разнообразные социальные практики в обществе. Связь между театром и социальной реальностью осуществляется в языке и посредством языка. Во-первых, событие у Ж. Делёза поддерживает тесную связь с грамматикой и синтаксисом, а мы видим, что философ настаивал на новом использовании художником языка, которое исключает элементы власти. Во-вторых, нерепрезентативный театр выстраивает новую логику отношений внутри устоявшегося смысла, что пробуждает непредсказуемые аффекты.

Вслед за Ж. Делёзом об онтологии события говорил и А. Бадью, при этом он критически переосмыс-

ливал делёзовскую интерпретацию события. В отличие от Ж. Делёза, акцентировавшего множественные векторы одного и того же события, А. Бадью определяет событие как явленность единого через соединение множеств: «В становлениях событие есть доказательство Единого, выражением которого являются эти становления» [3, р. 38]. И если для Ж. Делёза событие представляет собой прерывность, маркирующую значимость свершающегося в жизни конкретного индивида, то у А. Бадью событие первично, именно оно высвечивает для социальных групп, масс судьбоносный момент, в котором может реализоваться их общая судьба. Такое дополнение-критика к осмыслению делёзовской интерпретации позволило задействовать в современных театральных перформансах множества, т. е. массу зрителей, для которых театральный перформанс только и может стать событием.

Благодаря интерпретации концепта события как перформанса в современной социальной философии (Ж. Делёз, А. Бадью и др.) в последней трети XX ст. этот концепт приобрел актуальность как в теоретических исследованиях театра, так и в самих театральных практиках. Характер спектакля как события оказался значимым в конце XX в., когда театроведы и режиссеры П. Беренс, Г. Фукс и другие провозгласили, что театр должен снова стать фестивалем. Вскоре после этого М. Херрман заявил, что нашел первоначальный смысл театра в театральном празднике, состоящем из различных его участников, актеров и зрителей. Все упомянутые специалисты считали, что специфическая эстетика театра проявляется в характере спектакля как события. П. Беренс, Г. Фукс и М. Херрман противоречили традиционным представлениям об эстетике, уходящей корнями в произведение искусства, и открыли новые перспективы для дебатов об искусстве и эстетике.

Они заменили артефакт мимолетными, уникальными и неповторимыми процессами и релятивизировали, если не полностью упразднили, фундаментальное разделение производителей и получателей. Поэтому представители современной теории театра атаковали предпосылки эстетики произведения искусства, производства и рецепции. Их параметры больше нельзя было разумно применять к перформансу. Вместо этого художественная и эстетическая природа перформанса оказалась полностью детерминированной событием.

Среди многих импульсов к созданию искусства действия и перформанса было стремление сопротивляться появлению произведений искусства как рыночных артефактов и товаров и заменять их мимолетными событиями, которые никто не мог купить и хранить в сейфе или демонстрировать в своей гостиной. Эфемерность события, его уникальность и неповторимость стали фокусом. Материальность не дается как артефакт, а возникает в результате перформативного порождения телесности, пространственности и тональности. Присутствие акте-

ра, экстаз вещей, атмосферы и циркуляция энергии «происходят» точно так же, как значения, возникающие в виде восприятий, или рождающиеся из них эмоции, идеи и мысли. Эстетика перформанса проявляется в его событийной природе: зрители реагируют на то, что они воспринимают, точно так же, как актеры отвечают на реакции зрителей и их модели поведения.

Немецкая исследовательница театра Э. Фишер-Лихте в книге «Трансформативная сила перформанса» выделяет три аспекта, которые составляют природу перформанса как события: «...во-первых, аутопоэзис петли обратной связи, порождающий перформанс, и феномен эмерджентности; во-вторых, дестабилизация, даже стирание бинарных оппозиций; в-третьих, ситуации лиминальности, трансформирующие участников перформанса» [6, р. 163].

Э.Фишер-Лихте утверждает, что такие перформансы артикулировали новое самопонимание художников. «Они перестали быть богоподобными творцами произведений искусства, вместо этого они создали условия, подобные лабораторным, где подвергали исследованиям себя и других» [6, р. 164]. В качестве примеров перформанса как события Э. Фишер-Лихте приводит работы М. Абрамович, Й. Бойса, Р. Шехнера.

Аутопоэзисная петля обратной связи, являющаяся взаимодействием между актерами и зрителями, обеспечивает перформанс. Представление о художнике как об автономном субъекте, создающем самостоятельное произведение искусства, которое каждый реципиент может интерпретировать по-своему, но не может изменить свою материальность, здесь, очевидно, уже не применимо, даже если большинство зрителей все еще не признают его. Эффект аутопоэтической петли обратной связи заключается в отрицании понятия автономного субъекта. Происходит взаимная детерминация художника и зрителей, которая противоречит представлению о субъекте, суверенно проявляющем свою свободную волю и формирующем себя независимо от внешних воздействий. Равным образом эта концепция категорически противостоит представлению о зрителе, который избегает всякой ответственности за свои действия. «Ощутимая работа аутопоэтической петли обратной связи, проявляющаяся во всех формах смены ролей между актерами и зрителями, позволяет всем ощущать себя содетерминированными участниками действия» [6, р. 164]. Каждый участник перформанса становится ответственным за ситуацию, которую никто не создал в одиночку. В этом заключается фундаментальный компонент эстетического опыта, обеспечивающий аутопоэзис петли обратной связи.

С позиции зрителей, все элементы, входящие в аутопоэзис петли обратной связи, представляют собой эмерджентные явления. В перформансах как событиях появление или исчезновение эмерджентных феноменов не следовало понятной и предсказуе-

мой логике действия или причинно-следственным связям, а зависело от временных рамок, случайных операций и т. п. В такого рода перформативных поворотах зрители могли обнаружить, что случаи возникновения эмерджентных феноменов и их собственная реакция или поведение других зрителей одинаково трудно предсказуемы.

Для перформансов как событий характерно то, что они обращали внимание зрителей даже на самые мелкие и незаметные отклонения, которые обычно ускользают от нас в повседневной жизни. Здесь они были в центре внимания. Ритмы перформанса создавались путем повторения действий с небольшими вариациями. Постоянно выискивая отклонение, зритель все же мог быть удивлен его действительным, неожиданным появлением. Таким образом, принцип отклонения и неожиданности применялся во всех выступлениях. Это был особый вызов вниманию зрителей. В качестве примера обратим внимание на перформансы труппы «Goat island», в которых они умышленно замедляли всем знакомые действия. Многие из них повторялись в течение длительного времени, и зрители приходили в недоумение, сколько это может продолжаться. Как отмечала одна из основательниц труппы Л. Хиксон, в современной культуре «...вы должны двигаться, чтобы доказать вашу ценность как личности. Вы должны быть в движении, вы должны доказывать свою продуктивность как личности, а это очень пугает тех, кто не в движении. Те, кто болен, или не имеет денег, или не находится в движении, которого требует капиталистический путь, сейчас вычеркнуты из графика, если считать их частью нашей культуры... Восстановление связано с тишиной... Людям нужно остановиться на мгновение... и подождать» [7, р. 221].

Вторым компонентом перформанса как события Э. Фишер-Лихте называет стирание бинарных оппозиций, в первую очередь оппозиции *реальность – искусство*. Так, применяя принципы аутопоэзиса и эмерджентности, театральные перформансы и перформативное искусство пытаются реабилитировать повседневные переживания. Перформанс вызывает у зрителя необычайное состояние перманентно повышенного внимания, превращая обычные действия и вещи в составляющие эстетического переживания. Обыденность здесь тоже преобразуется. Э. Фишер-Лихте приводит пример перформанса М. Абрамович, в котором она разбила бокал с вином и у нее пошла кровь. «Действие представляло собой реальность разбитого стекла и окровавленной руки. В “Губах Фомы” не было существенной разницы между искусством и реальностью. Все, что в нем делалось или показывалось, означало именно то, что делалось или показывалось, и таким образом составляло соответствующую реальность» [6, р. 170].

Получается, что все перформансы являются самореферентными и составляют реальность. Актер, выполняющий действие на сцене – это реальность актера, который выполняет действия. Актер не просто

делает вид, что идет или плачет. Он на самом деле ходит и плачет, тем самым меняя реальность своим действием. Как замечает М. Херрман, «в театральных перформансах мы всегда имеем дело с “реальными телами” в “реальных пространствах”» [6, р. 170]. Когда актеры движутся в пространстве и через него, они на самом деле меняют положение своего тела, а вместе с ним и перформативное пространство. Изменение действий в перформансе гарантирует, что кажущееся действительно происходит до того, как этим событиям можно будет приписать какое-либо дополнительное значение.

Э. Фишер-Лихте справедливо отмечает, что определение искусства и реальности как бинарных оппозиций породило целый ряд других дихотомий, таких как эстетическое и социальное, эстетическое и политическое, эстетическое и этическое. Такие дихотомии разрушались в перформансах с 1960-х гг. Смена ролей и построение сообщества, в частности, обнажили тот факт, что перформанс одновременно создает социальную ситуацию и социальное взаимодействие. Все, что происходит между актерами и зрителями или между зрителями в перформансе, происходит как специфический социальный процесс и конституирует специфическую социальную реальность. Для подтверждения этой мысли приведем слова Э. Фишер-Лихте, отметившей, что «...такие процессы мутируют в политические, если переговоры об этих отношениях превращаются в силовую игру. Везде, где отдельные лица или группы пытаются навязать другим определенные позиции, модели поведения, действия и в конечном счете убеждения, мы имеем дело с политическими процессами» [6, р. 170].

Еще в начале XX в. художники считали театр пространством, лишенным какого-либо принуждения к действию. Зрители должны были вмешиваться не в спектакль, а в социальные и политические условия, существующие за пределами театра. Одним из показательных примеров является эпический театр Б. Брехта. Он считал, что спектакль должен был дать зрителям образы, которые побудили бы их задуматься о политических и социальных условиях. Это заставит зрителей действовать в окружающих социальных и политических реалиях. При рассмотрении многочисленных спектаклей театра и перформанса, начиная с 1960-х гг., можно обнаружить, что такое представление рушится. Снова и снова зрители попадают в ситуации, где они должны принимать решения и действовать. Зрители разделяют с художником ответственность за ситуацию, в которой они оказались. Например, в перформансе «Рай сейчас», организованном Живым театром, зрителей выводят на улицу и призывают освободить заключенных из тюрьмы, сбросить мешающую одежду, позволить себе быть свободным.

В реальной жизни люди все чаще ведут себя как зрители, наблюдая акты насилия и не чувствуя себя обязанными вмешаться, хотя бы позвонив в полицию по мобильному телефону. Напротив, художники

работают над тем, чтобы подвергать людей перформативным ситуациям, которые разрушают безопасную позицию зрителей и требуют, чтобы они стали соучастниками действия. Создавая экстремальные условия и подвергая себя смертельному риску, художники призывают зрителей к ответственности и провоцируют их на действия.

Вместе с тем необходимо помнить, что артисты в своих спектаклях намеренно создают ситуации художественными средствами – путем тщательной подготовки и длительных репетиций. Эти ситуации лишь напоминают повседневную жизнь, но фактически представляют собой поле для эксперимента. Однако лабораторную установку нельзя приравнивать к обычной жизни, равно как и к художественной, даже если она может дать представление о человеческом поведении. Перформанс и жизнь отличаются друг от друга, но не противопоставлены друг другу.

В аутопозитивной петле обратной связи все участники всегда действуют и как субъекты, и как объекты. Они со-определяют весь процесс, стимулируя новые перформативные повороты, а также определяются поворотами, совершаемыми другими. Случаи смены ролей, участие аудитории и ответы участников делают эту взаимную связь особенно очевидной. В этом контексте зритель выступает субъектом восприятия, тогда как воспринимаемое является объектом и может воздействовать на воспринимающего субъекта различными способами. Воспринимаемое размывает границы тела, проникая в него в виде запахов, звуков или света. Между воспринимающим субъектом и воспринимаемым объектом происходит постоянный обмен, который растворяет фундаментальную оппозицию субъекта и объекта. И аутопозитивная петля обратной связи, и восприятие постоянно скользят между позициями субъекта и объекта. Субъект и объект уже не образуют оппозиции, а лишь обозначают разные состояния или положения воспринимающего субъекта и воспринимаемого объекта, которые могут возникать последовательно, а в некоторых случаях и одновременно. Хотя такие сдвиги могут быть частью наших повседневных процессов восприятия, мы осознаем это обстоятельство только благодаря особому вниманию, которое уделяем представлениям.

Перформансы, подрывающие и уничтожающие такие дихотомии, составляют новую реальность, в которой одно может одновременно проявляться как другое, эта реальность неустойчива, размыта, двусмысленна, преходяща, она стирает границы. Реальность перформанса не может быть понята в бинарной оппозиции. Эти перформансы привлекают внимание и преобразуют повседневный опыт, отвергая бинарность как неадекватно подходящую для описания этого опыта.

Таким образом, мы подошли к третьему компоненту перформанса как события, а именно к лиминальности. Когда противоположности растворяются

друг в друге, внимание сосредоточивается на переходе из одного состояния в другое. Э. Фишер-Лихте отмечает, что «...пространство между противоположностями открывается; таким образом, промежуточный становится предпочтительной категорией. Снова и снова мы видели, что эстетический опыт, обеспечиваемый перформансом, можно в первую очередь описать как лиминальный опыт, способный трансформировать переживающего субъекта» [6, p. 174]. Очевидно, что этот тип эстетического опыта имеет ключевое значение для эстетики перформатива, поскольку он отражает природу перформанса как события.

В частности, коллапс оппозиции *искусство – реальность* и всех возникающих из нее бинарностей переводит участников в лиминальное состояние.

Заключение

В перформансе как событии эстетический и лиминальный опыт в конечном итоге совпадают из-за работы аутопоэтической петли обратной связи и ее эффектов. Квинтэссенцией события является лиминальная ситуация, представляющая собой не только результат переживания неуволнимости, порожденно-го постоянными взаимными переходами между субъектной и объектной позициями. Скорее, каждый поворот петли обратной связи между этими позициями следует также рассматривать как переход и, следовательно, как лиминальную ситуацию. Получается, что в событии как перформансе необходимо взаимное пересечение зрителя и актера, без которого сама роль будет восприниматься как внешняя пустая маска. Такое пересечение, используя словарь Ж. Делёза, правомерно определить как порог, переход через который создает состояние нестабильности с непредсказуемыми последствиями и таким же большим риском неудачи, как и шансом на успешную трансформацию. Перформансы, обсуждаемые в данной статье, подчеркивают лиминальный потенциал, поскольку переходы были далеко не плавными, а резкими. Таким образом, процесс аутопоэтической пет-

Э. Фишер-Лихте указывает, что такое состояние становится особенно очевидным в перформансах, связанных с членовредительством. «Эти перформансы стирают действующие правила и нормы и устанавливают состояние, где все участники, даже артисты, наносящие себе травмы, находятся на двух крайних позициях. Этические ответы, однако, могут нарушить намерения художника. Эти перформансы погружают зрителей в кризис, в котором обращение к привычным моделям поведения бессмысленно. Установленные стандарты уже не действуют, а новые еще не сформулированы» [6, p. 176]. Зрители попадают в лиминальную ситуацию, которую они могут преодолеть только путем поиска новых стандартов поведения, несмотря на постоянную угрозу возможного провала.

ли обратной связи можно описать и определить как последовательность переходов, которые несут в себе высокий потенциал для создания лиминальности на протяжении всего перформанса.

В конечном счете правомерно утверждать, что концепт события способствует возникновению подлинно нерепрезентативных перформансов, в которых невозможно определить или контролировать творческий и непредсказуемый характер встреч художников и зрителей. Такие перформансы порождают у публики новые идеи и ощущения, которые художник никогда не мог себе представить. Однако это может произойти только тогда, когда участники позволяют себе быть вовлеченными в произведение, которое действительно живет собственной жизнью, за пределами возможностей, которые мог бы предусмотреть любой проект. Несомненно, произошедшая в последней трети XX ст. трансформация в театральной постановке и театральной практике игры стала возможна благодаря осмыслению концепта события как перформанса в современной французской философии, в частности в концепции события Ж. Делёза.

Библиографические ссылки / References

1. Deleuze G. *Logika smysla* [Logik of sense]. Moscow: Akademicheskii proekt; 2011. 472 p. Russian.
2. Deleuze G. *The Deleuze reader*. Boundas CV, editor. New York: Collambia University Press; 1993. One manifesto less; p. 204–222.
3. Badiou A. The event in Deleuze. *Parrhesia*. 2007;2:37–44.
4. Kowsar M. *Deleuze and Guattari: critical assessments of leading philosophers*. Genosko G, editor. London: Routledge; 2001. Deleuze on theatre: a case study of Carmelo Bene's Richard III; p. 30–46.
5. Beaulieu A. Deleuze and Badiou on being and the event. In: Kowsar M. *Gilles Deleuze and metaphysics*. Beaulieu A, Kazarian E, Sushytska J, editors. London: Lexington Books; 2014. p. 137–152.
6. Fischer-Lichte E. *The transformative power of performance*. London: Routledge; 2008. 232 p.
7. Cull L. *Differential presence: Deleuze and performans*. Edinburgh: Edinburgh University Press; 2009. 268 p.