

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE



УДК 7.038.6

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14001>

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ, Л. А. МИРСКАЯ

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Южно-Российский гуманитарный институт*

ПЕНИЕ СИРЕН: АВАНГАРД НА ГРАНИ СИМВОЛИЧЕСКОГО

Современные поиски авангарда – это стремление за границу символической реальности. В ситуации постмодерна культура трактуется как текст, то есть наслоения образов, знаков, банальностей, клише, сигналов, кодов, которые фальсифицируют реальность. Человек втянут в отношения купли-продажи, в обмен знаками и символическое потребление. Поэтому авангард ищет путь к подлинной реальности и аутентичному человеку. Эксперименты с объектами начались в искусстве дада. Однако движение к самим вещам осталось манипуляцией знаками. Граница символического – это касание тела человека и плоти мира. Тело человека сплошь покрыто знаками. Его допредикативное бытие обнаруживается в телесных практиках благодаря голосу, возмож-

ности «видеть как», а не «видеть что». Голос – это живое настоящее, телесное обнаружение трансцендентальной жизни, а феномен – речь, пение, письмо; голос – сущностная связь между *logos* и *phone*. Перформансы, инсталляции и эксперименты с человеческой телесностью направлены на разрыв символического. Тренды феминизма и постгуманизма демонстрируют интерес к естественным звукам, шуму, крику, болезни, страданиям, смерти, табуированной пище, грязи, мусору, нечистотам, миазмам, крови, экстазам и перверсиям. На грани сопряжения субъективности тела и материального мира авангард обнаруживает новые смыслы.

Ключевые слова: авангард, голос, феномен, звук, символ, знак, смысл, ирония, тело.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Пение сирен: авангард на грани символического // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 5–11.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14001>

V. PIGULEVSKIJ, L. MIRSKAYA
*Rachmaninov Rostov State Conservatory
South-Russian Humanitarian Institute*

THE SIRENS' SONG: THE AVANT-GARDE ON THE VERGE OF THE SYMBOLIC

The modern search for the avant-garde is a pursuit beyond the symbolic reality. In the postmodern situation culture is interpreted as a text, that is, layers of images, signs, platitudes, clichés, signals, codes falsifying the reality. The man is drawn into the relation of sale, into an exchange of signs, and into a symbolic consumption. Therefore, the avant-garde is

looking for a way to the true reality and an authentic man. Experiments with objects began in the art of Dada. However, the movement to the things themselves remained a manipulation of signs. The boundary of the symbolic is a touch of the human body and the flesh of the world. The human body is completely covered with signs. His pre-predicative existence is found in bodily

practices thanks to the voice and the ability to «see how» rather than to «see what». The voice is the living present, a bodily discovery of a transcendental life, and the phenomenon is speech, singing, writing. The voice represents an essential connection between «logos» and «phone». Performances, installations and experiments with human corporeality are aimed at breaking the symbolic. Trends of feminism and posthumanism

show interest in natural sounds, noise, scream, disease, suffering, death, taboo food, dirt, garbage, sewage, miasma, blood, ecstasy and perversions. The avant-garde discovers new meanings on the verge of pairing the subjectivity of the body and the material world.

Key words: avant-garde, voice, phenomenon, sound, symbol, sign, meaning, irony, body.

For citation: Pigulevskij V., Mirskaya L. The sirens' song: the avant-garde on the verge of the symbolic // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 5–11.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14001>

*Странное плавание, но к какой цели?
Морис Бланшо*

*Все происходит таким образом,
как если бы внезапно становился слышимым другой
голос, говорящий свою собственную правду,
перифразирующий общие места.
Альгидрас Греймас*

Чем больше поток избыточной информации в современной культуре, тем яснее становится стремление авангарда заглянуть за грань символического. Проблема десимволизации объекта была поставлена еще коллажами и *ready-mades* дада в начале XX века, но обострилась она в условиях информационного общества в тренде феминизма на рубеже XX–XXI веков. Причиной стала массовая культура, которая создала знаки сексизма из фрагментов женского тела, а красота идеальной женщины превратилась в фетиш, став формой капитала, ибо главным в эротическом манекене становится функция обмена, меновой знак [1, с. 172–174]. Потребность увидеть человека в его подлинном, телесном бытии, инкрустированном в плоть мира, стала направлять одну из практик авангарда. В феминизме возникла попытка показать женское тело само по себе, как живое, страдающее, страстное, лишенное гламура и культурной косметики. Задачей данной статьи является анализ способов десимволизации реальности в искусстве, которые позволяют обнажить телесную жизнь человека, субъективность тела в его сопряженности с миром.

Весь мир есть «вторая природа», осмысленная и преобразованная человеком. Культура – это «поток символов» (Э. Кассирер). А поскольку символ является посредником между субъектом и объектом, постольку культура – сфера знаков и знаковых систем, текст с бесконечным горизонтом, за которым сокрыта и плоть мира, и телесная жизнь человека. Массовая культура, подчиненная идее накопления капитала, наращивает

и наслаивает образы и знаки, банальности и клише, имиджи и «общие места», сигналы, коды, рекламные призывы, все более фальсифицируя реальность. Мы мыслим шаблонами, общаемся посредством знаков, потребляем символически, называем мир именами и терминами. Мы общаемся благодаря языку, знакам мимики и жестов. Мы слышим речь, пение, музыку, отталкиваем шум мира. Мы читаем, «что» и «как» происходит в действительности.

Таким образом, телесная жизнь закрыта от нас пеленой знаков. Она «вынесена за скобки» для непосредственного восприятия. Горизонт, отделяющий «мир смысла» от «мира существования», – это тело человека. Оно чувствующее, страдающее, страстное, «мобилизующее все разьединенные роли субъекта в одном сжатии, вздрагивании, скачке, перемещении. Тело как преграда и остановка, приводящая к соматизации субъекта, болезненной и счастливой. Тело как место перехода и патемизации, управляющее способами существования» [2, с. 328].

Тогда возникает вопрос: «Где же край символического?» На грани тела и мира, ибо плоть мира захватывает мое тело, а тело – мир, они находятся в отношении трансгрессии и захвата; это означает, что мое тело становится масштабом всего, всех измерений мира [3, с. 328]. Отсюда понятно, что интерес авангарда «к самим вещам» легко соскальзывает на действующий субъект в его телесном существовании. Субъективность тела – это его боль и страдание, влечение и страсть, движение и труд, радости и муки, артикуляция и восприятие – слух, зрение, осязание, обоняние, вкус. Но прежде всего человек обнаруживает себя как голос, который становится феноменом – речью или пением, криком или смехом, стоном или шепотом. Искусство – это «глас бытия» (М. Хайдеггер).

Голос обнажает субъективность тела. Такова суть телесной артикуляции. Стоит кинематогра-

фу «записать человеческую речь с очень близкого расстояния, позволить ощутить дыхание, трещинки, мягкую неровность человеческих губ, само присутствие человеческого лица во всей его материальности, телесности <...>, чтобы означаемое немедленно спинуло где-то в бесконечной дали, а в уши мне бросилось, так сказать, звучание всей анонимной плоти актера: что-то подрагивает, покалывает, ласкает, поглаживает, пощипывает – что-то наслаждается» [4, с. 518]. Напротив, письмо, *grapheme* уничтожает всякое понятие о голосе, об источнике, это та область неопределенности, неоднородности, уклончивости, где теряются следы нашей субъективности и плоти [там же, с. 384]. Голос – это живое настоящее, самоприсутствие трансцендентальной жизни, а феномен – речь, пение, письмо, рисунок; голос – сущностная связь между *logos* и *phone* [5, с. 15, 26]. С одной стороны, голос создается физической артикуляцией и является звуковой субстанцией, а с другой, его суть в криках, речи, пении в их трансцендентальном воплощении, в дыхании, интенциональном оживлении, которое превращает тело мира в плоть, создает одухотворенную телесность [там же, с. 27]. Эта начальная точка предпонимания вовлечена в коммуникацию, манифестирует живой опыт и действует как указание посредством знаков, сплетающихся с физикой артикуляции.

Интерес авангарда к голосу вызван тем, что звук, речь, пение куда-то привлекают, но в своем плотском истоке остаются убегающим пределом, завораживающим «ничто». История Мориса Бланшо «Пение сирен» – это и есть устремление авангарда за грань символического. Согласно мифу об Одиссее, пение Сирен сводило с ума и влекло к неизведанному. Бланшо задается вопросом: «В чем состоял изъян пения Сирен?» Конечно в том, что это было нечеловеческое пение, некий шум за пределами естества, тихий, ужасающий, но побуждающий к получению предельного удовольствия падения в бездну. Особенно странным было его очарование, ибо оно несло отблеск женской красоты и животного наслаждения. Стало быть, от отчаяния страдали люди, захваченные этим пением? «От отчаяния, очень близкого к восхищению. В этом реальном пении, обыденном и тайном, пении простом и повседневном, было нечто чудесное, что им надлежало вдруг узнать, ирреально пропетое силами чуждыми и, так сказать, воображаемыми, песнь бездны, которая, будучи однажды услышанной, отверзала в каждой речи бездну и настойчиво призывала в ней исчезнуть» [6, с. 6].

Проблема живой плоти человека, его голоса, подобно пению Сирен, влечет за пределы символического, в мир трансцендентного, или плот-

ского, к горизонту смысла. Разве авангард не дает нам это понять? Подобные интенции и истории – прерогатива авангарда, этого нерепрезентативного творчества, противоречащего образности традиционного искусства. Его цель – создавать рассказы «об исключительном событии, ускользающем от форм повседневного времени и из мира привычных истин, может быть любой истины» [там же, с. 10].

Другая ипостась телесности – видение. Для авангарда это взгляд за грань символического. Что можно узреть за гранью символического? Бога? Вряд ли, ибо для авангарда, вслед за Ф. Ницше, «бог умер». Можно узреть некий предел, конец сущего... и начало жизни. «Идея» предела движения и остановки, истощения устремлений для западной культуры настолько пугающая, что о ней не желают думать: болезнь и смерть отданы на откуп врачам и ритуальным заведениям [7]. Зато для авангарда это предмет интереса, предчувствие «бездны» столь несоизмеримое и ужасающее, чудовищное и бесформенное, что сродни возвышенному. Больше всего пугает то, что происходящее в мире уже не произойдет: отсутствие света вызывает ужас тьмы, отсутствие другого – страх одиночества, отсутствие языка – ужас молчания, отсутствие предметов – панику пустоты, отсутствие жизни – ужас смерти [8, с. 233–234]. Край возможного бытия открывает «смех, экстаз, трепетное приближение смерти, предполагает заблуждение, тошноту <...> и постепенное поглощение отчаянием» [9, с. 128].

Взгляд за грань символического, согласно авангарду, – взгляд Орфея. Почему обернулся Орфей? В рассказе Ханса Носсака «Орфей и...» причина коренится в том, что его песнь настолько превзошла все земные творения, что оказалась способной тронуть царицу мертвых. Все человеческое – слишком человеческое, и оно было преодолено, преступлено, отброшено. Орфей бросил последний взгляд не на Эвридику, а на Персефону. Больше он не мог слагать песни для земной жизни, и фригийские женщины растерзали его потому, что поняли: Орфей поет для царства мертвых. Именно к болезни и смерти обращается авангард, но не изображая смерть метафорически, чтобы вызвать катарсис посредством репрезентации, а предъявляя нечто фактически как данность, событие, след. Можно обратить внимание в этой связи на работы Иозефа Бойса «Безмолвие» (1973), «Рояль» (1985), Эда Кинхольца «Государственная больница» (1966), Гюнтера Юккера «Пепельный человек» (1986), Марины Абрамович «Моя смерть» (2015), Ванессы Бикрофт «Тихая смерть» (2007), чучела и скелеты Маурицио Кателлана и Демьена Херста.

У авангарда находятся выразительные средства для изображения и звучания опустошенности. Такие работы, как «Черный квадрат» Казимира Малевича (1915), «4'33» Джона Кейджа (1952), использование искусственных звуков, шумов или семплов человеческого голоса, как у Эдгара Вареза, устремлены к пределам. Молчание, слишком бедная символика. На грани символического, на краю возможного, на горизонте смысла почти ничего не остается.

Следующая задача авангарда – остановить бесконечное усилие разума, во всем находить смысл, все именовать и наклеивать ярлыки. Мир остается «вещью в себе», а «для нас» он предстает как оболочка из категорий и законов, в которых мыслится природа благодаря трансцендентальным условиям сознания. Увидеть мир сам по себе практически невозможно, лишь в актах экзистенциального прорыва означающих он открывается как «тошнота» (Ж.-П. Сартр). Во всем мы видим «чтойность». Западный человек не видит, а читает реальность. На эту проблему указывает творчество Рене Магритта [10, с. 30–32].

Искусство абсурда является единственным направлением, где все вопросы обращены не к картине, а к зрителю. Именно мое «Я» как центр «истины» и эгоцентризма ставится под сомнение. Коллажи художника из банальных вещей столь неординарны, что заставляют разум тщетно метаться в поисках смысла. В искусстве абсурда Рене Магритта, Поля Дельво, в метафизической живописи Джорджо де Кирико используется почти фотографическая точность, которая «материализует тоску по бесконечности» [11, с. 19]. Картина Магритта «Потустороннее» (1938) буквальным изображением материальности мира неприемлема даже для атеиста. Ведь название указывает на трансцендентное. Именно Магритт обнаруживает зазор между словами и вещами, который для нашего сознания непривычен и неприемлем. Еще радикальнее его «Это не трубка» (1929) с изображением трубки или «Это не яблоко» (1964) с изображением яблока: «вероломство образов» таково, что в силу символической активности сознания я не могу увидеть предмет как таковой, я автоматически именурую его снова и снова, запутавшись между вещами и словами, испытываю насилие над собственным «здравым смыслом».

Так в живописи подрывается уверенность в том, что, владея словами, мы «касаемся» реальности [12, с. 188]. Нонсенс есть то, что противоположно здравому смыслу и логике: «Так что абсурд всегда определяется отсутствием смысла, некоей нехваткой» [13, с. 95]. Только понимание того, что нелепость, несуразность или неуместность свойственны не искусству, а нашей субъек-

тивности с ее опытом и знаниями, условностями и именами, вымыслами, фантазиями, жаждой смысла и стремлением все означивать, способно раскрыть суть «искусства абсурда». Рене Магритт, подрывая наш эгоцентризм, заставляет нас «видеть как».

Слышать голос и «видеть как» открывают путь к разрыву символического. Арт-практика подобного рода устремляется к обнажению живого тела тогда, когда на место модернистского трансцендентального субъекта приходит поворот к объективности и телесности в ситуации постмодерна. Предметом интереса авангарда становятся телесные практики – боль, экстатическое или дионисийское тело, перверсии и сексуальность, шумовые эффекты и аффекты, касания и манипуляции, жажда и голод.

Тело сплошь покрыто знаками, его плотская жизнь постоянно ускользает от взгляда и слуха реципиента, впрочем, и от внимания философа. Даже манипуляция устранения означающего, проведенная Марселем Дюшаном, не решает проблемы. Выставив «велосипедное колесо» и «сушилку для бутылок» в музее, Дюшан устраняет имя вещи, но пустая форма обрастает коннотациями. «Манифестация самой вещи структурирована изъятием этой манифестации. Все вращается с этого момента вокруг того, «что» это изъятие означает» [14, с. 93]. Вокруг пустой формы видения возникают коннотации и ассоциации чтения. Можно сказать иначе: форма становится основанием вторичного смыслообразования, ибо вещь погружается в туманнозыбкий ступок неопределенных коннотаций. Словом, манипуляция с вещами не открывает пути «к самим вещам», а остается преобразованием знаков.

Стремление преодолеть символическое, обнажив допредикативное бытие человека, стало замыслом театра жестокости Антонена Арто. Собственно, это были идеи, сходные пониманию дионисийского начала у Фридриха Ницше. Первооснова трагедии в дионисийском экстазе – это «не аполлоновское вызволение через иллюзию, а, наоборот, разрушение индивида и его слияние с изначальным бытием» [15, с. 167–168]. Дионисийское начало, в котором сливается радость и боль, есть «общее материнское лоно и музыки, и трагического мифа» [там же, с. 208]. Также Арто стремится ввести экстатическое тело, преодолевая условности европейского театра. Примером для него служит Балийский театр, в котором упраздняются слова, а «звуки сопряжены с движениями, они выступают как бы естественным продолжением жестов» [16, с. 62]. Пространственный язык восточного театра составляют утробные крики, вращающиеся глаза,

звуки ударов, вспышки света и звукоподражаний [там же, с. 97]. Арто пытается найти выход к подлинной реальности за счет преодоления условности жеста, видимости, применив все средства прямого воздействия на человека [17, с. 168]. За пределами видимости внешнего оформления возникает тотальное действие, в котором в прямом, буквальном смысле сливается опьянение и сновидение.

Таким образом, ради слияния с изначальным бытием осуществляется «исчезновение человека» и «исполнение персонажа». В высшей «точке накала» дионисийской жизни обнажается реальность. В театр внедряется жизнь страстная и судорожная, физиологическая чувственность, полная диссонансов [16, с. 133–137]. «Глас бытия» и «видение как», дополненные экстазом дионисийского тела, в котором неразличимы предельная мысль и предельное страдание, «не открывают ли один и тот же горизонт?» [18, с. 37].

Разрыв символического происходит тогда, когда человека терзает боль. В повседневной жизни люди поглощены трудами и заботами, они выполняют массу социальных ролей, живут мирскими хлопотами, сознанием своего статуса и общественного мнения. Физическое страдание оставляет человека наедине с собственным телом, ибо боль устраняет значение всех ролей и функций, «важных дел», оставляя наедине с собой. Отсюда понятны задачи и эффекты перформанса – травмы, ранения, муки, которые претерпевают некоторые художники ради обнаружения горизонта смысла на краю возможного. Конечно, акции могут быть направлены как против мужского взгляда, сексизма, так и против репрессивного дискурса, морали и общественного мнения.

Интерес к телесным практикам пробуждается в творчестве Джанин Антонио, Мэтью Барни, Пола Маккарти, Роберта Гобера, Моны Хатум, Дэмиена Херста, Майка Келли, Марка Куина, Чальза Рея, Синди Шерман, Лорны Симпсон, Кики Смит, Сью Уильямс. Это нудистские акции (Гюнтер Брюс), а затем провокации с эффектами «дикой» телесности, такие как гримасы (Брюс Науман), царапины (Денис Оппенгейм), порезы (Люси Смит), укусы (Вито Акончи), ранения (Петр Павленский). Телесные акции Криса Бердена, Марины Абрамович позволяют испытать физическую боль и изнеможение. Перформансы Марины Абрамович балансируют на грани между цитированием прошлого, вроде бичевания монахинь, и настоящим с садо-мазохистскими флагелляциями [19, с. 49–50]. Так, ее перформанс «Уста святого Фомы» (1975) сочетает в себе разные муки плоти: самобичевание и порезы, ранения, охлаждение и пищевое отвращение. А

в перформансе «Ритм 0» (1971) художница, разложив 72 предмета (от цветов до заряженного револьвера), позволила зрителям издеваться над собой. Смысл «телесного перформанса» – в разрыве символического, общих мест, стереотипов, в устранении фетишей и фантазмов, иллюзий массовой культуры, скрывающих подлинность жизни человека.

Сфера телесности – оборотная сторона не только духовного бытия, но и символического. Тренды феминизма и постгуманизма демонстрируют интерес к тому, что отторгнуто западной цивилизацией: к смерти, страданиям, табуированной пище, грязи, отбросам, мусору, нечистотам, миазмам, крови, болезни, полу и сексу [20, pp. 460–479]. Все это – реакция художниц на рекламу и массовую культуру, превративших женское тело в манекен, в фетиш сексуальности, разложивших его на знаки соблазна. Авангард становится попыткой заглянуть за грань гламурной фальши, стремлением показать женское тело в отвратительных плотских проявлениях с его криками и муками, уродствами и испражнениями. Начиная с сексуальной революции, на протяжении полувека наблюдается устойчивый интерес к женской деструктивности в перформансах и фотосессиях Кэроли Шнееман «Взгляд тела» (1963), «Внутренний свиток» (1975), Вали Экспорт «Тактильное кино» (1971), Джуди Чикаго «Красный флаг» (1971), «Трилогия рождения» (1972), Джини Пэйн «Кровоточащая душа» (1974), Ханы Уилке «Vulval», «SOS, Stratification Object Series» (1974), Орлан «Перевоплощение святой Орлан» (1990), Тани Бругера «Бремя» (1997), Бетины Реймс «Чудотворное молоко» (1997), Хейли Ньюман «Медитация на гендерных различиях» (1998), Сары Лукас «Цыпленок-женщина» (2000), Луизы Буржуа «Без названия» (2001), Аники Ларссон «Кровь» (2003), Марни Кортак «Рождение малыша X» (2011), Мики Эла «Сцена» (2014). Эстетическая регрессия – это усилие, предполагающее спуск на край дискурса к отвратительному и непристойному.

Кроме того, тело презентуется как продукт биотехнологий, генной инженерии, протезирования, кибернетики или пластической хирургии. Так, фотографии Синди Шерман представляют собой *театр тела* в сериях «Сказки» (1985), «Сексуальные картины» (1992), «Клоуны» (2004) за счет использования художницей накладных частей тела, протезов, имитации неких жидких субстанций. Важное место в искусстве С. Шерман занимает тема травмы, смерти, всего того, что вытеснено из пространства культуры. «Поскольку коды приличия западного человека – это запрет непристойного, постольку отбросы в виде труп, болезни, боли и грязи указывают

Аспекты современной музыкальной культуры

мне на то, что именно я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить; я на грани своего живого состояния» [21, с. 38]. Подавление религиозных, моральных, идеологических кодов западной цивилизации и преодоление табу возвращают нам проблему «апокалипсиса» [там же, с. 245]. На грани символического ужас небытия за пределами пристойного и культурного – дикая, плотская, оргиастическая жизнь, в которой зло и непристойность – лишь эстетический эффект. Но для обнажения того, что услышано или увидено за гранью символического, слишком бедны выразительные средства. Почти ничего. Но стоит гиперболизировать вещи и превратить телесную жизнь человека в ритмико-мелодические или композиционные феномены, как возникают

грандиозные по своим масштабам символы – это инсталляции Аниша Капура, Эрнесто Нетто, Луизы Буржуа, конструкции Ричарда Серра, Эдуардо Чиллида, перформансы Ванессы Бикрофт и Спенсера Туника.

Итак, авангард, устремленный за границы символического, открывает новые горизонты человеческой жизни. На грани сопряжения субъективности тела и материального мира авангард ищет истоки смыслообразования, новые пределы и новые откровения. Но это «странное плавание» к «самим вещам» или к телесным практикам обнаруживает лишь горизонт постоянно ускользающего смысла с поверхности живого тела. В этих поисках «много страсти, нет лишь смысла» (У. Шекспир).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 269 с.
2. Греймас А. Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. М.: ЛКИ, 2007. 336 с.
3. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006. 400 с.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Деррида Ж. Голос и феномен. М.: Алетейя, 1999. 208 с.
6. Бланшо М. Пение сирен // Бланшо М. Последний человек. СПб.: Азбука, 1997. 304 с.
7. Арндт Х. Vita activa, или о деятельной жизни. СПб.: Алетейя, 2000. 437 с.
8. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. 1997. Вып. 4. С. 233–234.
9. Делюмо Ж., Батай Ж. Пустота страха. М.: Алгоритм, 2019. 240 с.
10. Пигулевский В. Абсурд и юмор Рене Магритта // Творчество. 1990. № 5. С. 30–32.
11. Де Кирико // Художественная галерея. De Agostini. 2005. № 45.

12. Фуко М. Это не трубка. СПб.: Художественный журнал, 1999. 152 с.
13. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проспект, 2011. 472 с.
14. Нанси Ж.-Л. Нехватка ничто // Социо-Логос постмодернизма '97. М., 1996. С. 90–96.
15. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
16. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
17. Максимов В. Эстетический феномен Антона Арто. М.: Гиперион, 2007. 316 с.
18. Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 37.
19. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 376 с.
20. Lucie-Smith E. Art Today. London: Phaidon Press, 2000. 511 p.
21. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

REFERENCES

1. Bodriyar Zh. Obshchestvo potrebleniya [Consumer society]. Moscow: Respublika: Kul'turnaia revoliutsiya, 2006. 269 p.
2. Grejmas A. Zh., Fontanij Zh. Semiotika strastej [Semiotics of passions]. Moscow: LKI, 2007. 336 p.
3. Merlo-Ponti M. Vidimoe i nevidimoe [The visible and the invisible]. Minsk: Logvinov, 2006. 400 p.
4. Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p.

5. Derrida Zh. Golos i fenomen [The voice and the phenomenon]. Moscow: Aleteyia, 1999. 208 p.
6. Blansho M. Penie siren [The sirens' song] // Blansho M. Poslednij chelovek [The last man]. St. Petersburg: Azbuka, 1997. 304 p.
7. Arendt Kh. Vita activa, ili o dejatel'noj zhizni [Vita activa, or about an active life]. St. Petersburg: Aleteyia, 2000. 437 p.
8. Liotar Zh.-F. Vozvyshennoe i avangard [The sublime and the avant-garde] // Metafizicheskie

issledovaniya [Metaphysical researches]. 1997. Вып. 4. PP. 233–234.

9. *Delumo Zh., Bataj Zh.* Pustota strakha [Void of fear]. Moscow: Algoritm, 2019. 240 p.

10. *Pigulevskij V.* Absurd i yumor Rene Magritta [Rene Magrittes absurdity and humour] // *Tvorchestvo* [Creativity]. 1990. № 5. PP. 30–32.

11. De Kiriko [De Chirico] // *Khudozhestvennaya galereya* [Art Gallery]. De Agostini. 2005. № 45.

12. *Fuko M.* Eto ne trubka [This is not a pipe]. St. Petersburg: *Khudozhestvennyj zhurnal*, 1999. 152 p.

13. *Delez Zh.* Logika smysla [Logics of meaning]. Moscow: *Akademicheskij prospekt*, 2011. 472 p.

14. *Nansi Zh.-L.* Nekhvatka nichto [Lack of nothing] // *Sotsio-Logos postmodernizma'97* [Socio-Logos of postmodernism'97]. Moscow, 1996. PP. 90–96.

15. *Nitsshe F.* Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza [Poems. Philosophical prose]. St. Petersburg: *Khudozhestvennaia literatura*, 1993. 672 p.

16. *Arto A.* Teatr i ego dvojniki [Theatre and its double]. Moscow: *Martis*, 1993. 191 p.

17. *Maksimov V.* Esteticheskij fenomen Antona Arto [Antonin Artaud's aesthetic phenomenon]. Moscow: *Giperion*, 2007. 316 p.

18. *Blansho M.* Arto [Arto] // *Kommentarii* [Comments.]. 1995. № 5. P. 37.

19. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [Performance aesthetics]. Moscow: *Kanon+*, 2015. 376 p.

20. *Lucie-Smith E.* *Art Today*. London: *Phaidon Press*, 2000. 511 p.

21. *Kristeva Ju.* Sily uzhasa. Esse ob otrashchenii [Forces of horror. Essay on disgust]. St. Petersburg: *Aleteya*, 2003. 256 p.

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону,

urg@urg.info

ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskij

Dr. Sci (Philosophy), Professor

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

urg@urg.info

ORCID: 0000-0001-7937-9436

Мирская Людмила Анатольевна

доктор философских наук, профессор

Южно-Российский гуманитарный институт

Россия, 344082, Ростов-на-Дону,

lymirskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8043-5068

Ludmila A. Mirskaya

Dr. Sci (Philosophy), Professor

South-Russian Humanitarian Institute

Russia, 344082, Rostov-on-Don

lymirskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8043-5068