



DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.4.2>

UDC 165.3  
LBC 87.22



Submitted: 23.03.2024  
Accepted: 09.12.2024

## G. AGAMBEN'S THEATRICAL MODELS: QUESTIONING THEIR AUTOCOMMUNICATION RELEVANCE

**Alexander V. Markov**

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

**Oksana A. Shtayn**

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation

**Abstract.** The theory of autocommunication in postmodernity acquires a new axiological, epistemological, and ethical disposition. We identify this using the example of Giorgio Agamben's thought on social identity within historically contingent theatrical behavior. Theatrical paraphernalia and the theory of autocommunication are characterized by three concepts: mask, puppet, and pantomime. Autocommunication, in its classical manifestation, is a matter of realizing and concealing shame in front of the realized, the revelatory. Autocommunication is always a disclosure in which only those close to the person are involved. In Agamben, autocommunication as a phenomenon of the theatrical scaffolding also carries an educational moment, and it is demonstrative. The actor as actor is likened to the performance and his mask. Autocommunication on and from the stage makes the actor's play a complete action. The autocommunication of postmodernism is characterized by its thunderous, demonstrative performance. It is no longer an internal mute speech. It is a sung or spoken monologue as a new social form of public speech. Autocommunication takes on vocalization; the actor's voice is heard on stage. Giorgio Agamben has developed several models of autocommunication. The first is related to biopolitics and the stage of political action. The body of the victim or the aggressor, the witness, or the guard is included in the political pantomime. The second autocommunication is actorly, with the endowment of expressiveness to elements previously invisible, like the actor's back. But the critique of Agamben's models also exposes a third model of autocommunication, linked to the world of childhood. The puppet turns out to be a breakdown of desire and allows the child to welcome its corporeality for the first time and to adopt the language of pantomime as the primary language of adults. The dollhouse, the puppet, and the mask are working epistemological models, as they allow us to wrap auto-communication in a mirror image of inference: what Others say to you moves not only into an inner monologue but also into a dialogue with the puppets or the playing out of social masks in the dollhouse you have built as a model of adulthood.

**Key words:** puppet, mask, mimesis, Agamben, epistemology of the humanities, creative cognition, theatricality, speech play.

**Citation.** Markov A.V., Shtayn O.A. G. Agamben's Theatrical Models: Questioning Their Autocommunication Relevance. *Logos et Praxis*, 2024, vol. 23, no. 4, pp. 12-23. (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.4.2>

УДК 165.3  
ББК 87.22

Дата поступления статьи: 23.03.2024  
Дата принятия статьи: 09.12.2024

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ Дж. АГАМБЕНА: ПРИМЕНИМЫ ЛИ ОНИ В ТЕОРИИ АВТОКОММУНИКАЦИИ?

**Александр Викторович Марков**

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

**Оксана Александровна Штайн**

Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация

**Аннотация.** Теория автокоммуникации в постмодернизме приобретает аксиологический, гносеологический и этический характер. Мы выявляем это на примере мысли Джорджо Агамбена о социальной идентичности внутри исторически обусловленного театрального поведения. Театральной атрибутике и теории автокоммуникации присущи три понятия: маска, кукла и пантомима. Автокоммуникация в классическом проявлении связана с осознанием и сокрытием стыда перед лицом осознанного, откровенного. Автокоммуникация – всегда откровение, в которое втягиваются только близкие люди. У Агамбена автокоммуникация как феномен театральных подмостков также несет в себе воспитательный момент, и она демонстративно показательна. Актер как актер уподобляется исполнению и своей маске. Автокоммуникация на сцене и со сцены делает игру актера завершенным действием. В постмодернизме автокоммуникация – это громогласное показательное выступление, пропетый или произнесенный монолог, не внутренняя немая речь, а новая социальная форма публичной речи. Автокоммуникация обретает вокализацию, голос актера звучит на сцене. Джорджо Агамбен создал несколько моделей автокоммуникации. Первая связана с биополитикой и сценой политических действий. Тело жертвы или агрессора, свидетеля или охранника включены в политическую пантомиму. Вторая автокоммуникация – актерская, с наделянием выразительностью элементов прежде незаметных, как спина актера. Но при критике моделей Агамбена выявляется и третья модель автокоммуникации, связанная с миром детства. Кукла оказывается поломкой желания, позволяя ребенку впервые приветствовать свою телесность и принять язык пантомимы в качестве основного языка взрослых. Кукольный домик, кукла и маска являются работающими гносеологическими моделями, поскольку позволяют обернуть автокоммуникацию в зеркальное отражение выводов: то, что Другие говорят тебе, переходит не только во внутренний монолог, но и в диалог с куклами или проигрывание социальных масок в построенном тобой кукольном домике как модели взрослой жизни.

**Ключевые слова:** кукла, маска, мимесис, Агамбен, эпистемология гуманитарных наук, творческое познание, театральность, речевая игра.

**Цитирование.** Марков А. В., Штайн О. А. Театральные модели Дж. Агамбена: применимы ли они в теории автокоммуникации? // *Logos et Praxis*. – 2024. – Т. 23, № 4. – С. 12–23. – DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.4.2>

### Театр как начало мысли

Джорджо Агамбен, крупнейший современный итальянский философ перформативности, в своих работах затрагивает многие вопросы социальной идентичности и театрального поведения. Мы рассматриваем, в каких случаях эта его мысль о театральности образует устойчивую связку с идентичностью. В этом отношении его мысль может быть продуктивной как для социальной философии, так и для гносеологии.

Актуальность статьи состоит в том, что социальная реальность в большинстве как философских, так и социологических концепций мыслится с помощью театральных метафор. Такие понятия как сцена, роль, функция, амплуа, декорации, сценография, завязка, конфликт, принадлежат одновременно домену театральности и домену социальной рефлексии. Агамбен, один из самых чутких к перформативному искусству современных мыслителей, не столько применяет отдельные театральные модели для осмысления социальных процессов, сколько стремится рассмотреть театр как общую генеративную модель социальной

жизни. Он, можно сказать, находится не в социальном поле, которое объясняет с помощью отдельных театральных впечатлений, но в театральном поле, изучение которого дает понимание того, как работают роли и маски, как в обществе возможны примы и трикстеры, как могут существовать не только сцена и кулисы, но и декорации. Для Агамбена театр эвристически продуктивен, однако это не социальная, а театральная эвристика. Но тем важнее показать, где эффектная и впечатляющая мысль Агамбена сталкивается с ограничениями. В ходе методического исследования мы выявили по крайней мере два: недостаточный учет понятия об амплуа актера, которое подразумевает не только стыд, но и совесть, и недостаточный учет специфики первичного опыта, в котором есть не только столкновение с временем себя, но и с собственными коммуникативными навыками. Агамбен часто редуцирует автокоммуникацию к осознанию своей социальной роли, тогда как мы восстанавливаем в автокоммуникации момент совестливости и момент постановки под вопрос своих прежних, как будто уже ставших естественными коммуникативных навыков.

Чтобы разобраться с мыслью Агамбена, мы начнем с базовых определений. Маска – это не только то, что мы видим на лицах участников древних обрядов. Как в древности, так и в современном театре маска располагается на границе тайны и яви, скрытого и открытого. С феноменологической точки зрения она и создает разделение на мир явленного и мир действительного, является основным ресурсом театральной иллюзии наряду с амплуа актера или его явлением в данных декорациях [Massie 2018]. Маска, таким образом, – это генератор самих условий понимания социальных отношений. Для Агамбена с его своеобразной политической теологией будущее, которое должно явиться в настоящем, должно явиться под маской, легитимировав нашу возможность как-то отнестись к будущему [Parsley 2010, 15]. Агамбен создает своеобразную перформативную версию Страшного суда как уже идущего, где мы должны уточнить наши роли и амплуа [Parsley 2010, 17].

Кукла – образ-символ человека, игровой гносеологический и эстетический инструмент, зримый посредник, коммуникант, медиум между миром детства и миром взрослых. Кукла – феномен обрядовой, бытовой и театральной действительности. Сценические куклы подразделяются на марионеток (куклы на нитях), перчаточных (надеваются на руку), теневых (проецируемых на экран), тростевых кукол или кукол-роботов. Такое подразделение существенно для понимания гносеологического потенциала образа, если образом считать и куклу, и представление в кукольном театре. По-разному выстраивая отношения между сценой, задником и фигурой, разные куклы по-разному концептуализируют темпоральность и пространственность кукольного театра, а значит, по-разному работают на усиление познавательного интереса ребенка или взрослого к миру.

Пантомима – вид сценического искусства, где главным средством коммуникации между актером и зрителем выступает пластическая выразительность. В пантомиме тело актера и есть маска, которая как в обрядовых ритуалах или древнегреческом хоре не фокусируется только на лице. Тело актера оказывается главным инструментом познания, показывающим, как познание можно развернуть

в пространстве и времени. Иначе говоря, тело в своем движении оказывается условной куклой для театра, в качестве которого мы признаем саму жизнь. Неразличимость маски и куклы ведет к неразличимости социального опыта и опыта познания. Масочность тела при этом способствует переключению от бытового опыта к гносеологическому, направленному на познание общих процессов – в отличие от бытового познания частных обстоятельств жизни.

Цель статьи – выявить ограничения той модели автокоммуникации, которую выстраивает Агамбен в своих работах. Этим определяются задачи статьи. Первая задача – объяснить, почему Агамбен говорит не столько о коммуникации как начальном факте социальной жизни, как мы это видим, например, в модели публичности Хабермаса, сколько о маске как единственном способе взять социальное в какую-то более высокую рамку интерпретации. Вторая задача – определить, как именно такое понимание маски влияет на коммуникативные модели Агамбена, на понимание различия между коммуникацией и автокоммуникацией. Для Агамбена автокоммуникация становится не просто вариантом интроспекции, способом возрождения изначального статуса стыда. Третья задача – показать специфику актерства в понимании Агамбена. Здесь мы показываем ограничения мысли Агамбена, понимающего актера как актора, действующее лицо, и показываем наличие не только актерского стыда, но и актерской совести, без чего автокоммуникация невозможна.

Четвертая задача – прояснить отношение автокоммуникации и первичного опыта, первичной сцены. Агамбен понимает первичный опыт как опыт сознания, тогда как первичный опыт – это опыт конструирования собственной реальности. Фигура трикстера у Агамбена поэтому может быть переосмыслена не как форма социального сознания, а как форма чистого полагания другого. Наконец, пятая задача – раскрыть роль мимесиса как стратегии жизни. Для Агамбена именно в таком мимесисе возникают новые актерские и социальные амплуа. Мы предлагаем не сводить социальные сценарии только к драме или роману, но ввести сказку как первичный и очень продуктивный социальный сценарий.

Порядку этих задач соответствует порядок разделов статьи.

Методология статьи – «близкое чтение» Агамбена с учетом контекстов его мысли от классического психоанализа до теорий перформанса. Для такого исследования требовалась особая театральная эрудиция, в том числе собственный актерский опыт авторов статьи. Мы можем смело сказать, что Агамбен, создав целый ряд образов, соответствующих роману и пьесе, не создал убедительного образа детства как первого опыта проблематизации автокоммуникации. Но на основе его размышлений и наблюдений можно восполнить его мысль рассуждением о детстве как периоде конвертации привычного стыда в первые опыты социальной совести. Ролевые модели Агамбена, где социальная роль всегда имеет эстетическое измерение, не подразумевают совести, тогда как введение сказки как модели совестливого пользования языком и миметическими ресурсами (чем сказка и становится в литературной системе и системе воспитания, дополняя сюжеты инициации эффектами реальности и фантазии) обогащает систему Агамбена и придает его учению о мимесисе необходимую завершенность.

### Маска как центр мысли Агамбена

Наша статья продолжает прошедшую недавно дискуссию, посвященную переходу Агамбена от визуальной метафорике в объяснения культуры к аудиальной и перформативной [Горяинов 2023; Фарафонова 2023]. Мы предлагаем свести эту метафорiku к понятию маски, которая может быть звуковой, динамически-визуальной или даже силовой в том смысле, что в ней проявляется сила культуры. Агамбен понимает маску как альтернативу лицу и его речи как единственному каналу выразительности. Примеряя маску, актер «пропускал через себя некую безличную, высшую жизнь», поэтому «маска – это такое же живое существо, как и он, а может даже более живое» [Агамбен 2021, 87]. Маска, как и пантомима, может быть не только предметом интереса, но и предметом желания самого носителя маски. Актер хочет уподобиться маске там, где он должен разыграть однозначную и завершенную пантомиму, ведь именно

уподобление своей маске делает игру актера действием, которое не просто вовлекает зрителей, но представляет дело актера как уже свершившееся. Здесь осуществляется особый мимесис: подражание действию как подражание общей человеческой способности совершить действие.

Мимесис здесь направлен не на какую-то вещь с ее свойствами, но на способность человека действовать, в которой зритель узнает и собственное действие. Например, актер притворяется посвятившим себя какому-то делу, допустим, делу восторга, и зритель, который уже посвятил себя спектаклю как месту своей самореализации как восторженного субъекта, оказывается миметическим субъектом перед этой восторженной маской актера, а не перед подробностями игры. Зритель «сбывается» и как произведение актера, и как субъект начатого мимесиса, который полностью совпадает с тем мимесисом, который уже осуществил актер. Таким образом, Агамбен имеет в виду схему театральной автокоммуникации, но встраивает ее в социальную рамку опыта. Мы предлагаем дополнить ее рамкой сценического воображения.

Театральная автокоммуникация точно воспроизводит схему «Я-Я», когда второе «Я» функционально приравнивается к третьему лицу (Зрителю). Различие театральной коммуникации и театральной автокоммуникации сводится к тому, что в системе «Я-Другой» информация перемещается в пространстве (так, скажем, книга Станиславского о методе опубликована, перемещена в магазины, продается, доставляется в библиотеки, так что мысль Станиславского из книги прочитывается в Удмуртии, на Алтае, в Санкт-Петербурге). Система автокоммуникации «Я-Я» перемещается во времени благодаря тому, что сцена схлопывает пространство: мы понимаем, что это сад или воображаем, что это корабль в море. На сцене нет возможности расширить пространство или вывернуть его наизнанку, но время – канал перемещения идеи и мысли, тот портал, благодаря которому режиссер отправляет послы, конверты со своими намеками, где конвертами являются тела актеров, речь, ружья на стенах, которые обязательно выстрелят и т. п.

Пьеса, роман, превращенные в сценарии, получают авторскую огласку. Разговор режиссера с самим собой – демонстративный монолог, свидетелями которого становятся зрители, заинтересованные в переключении от обстоятельств бытовой речи к той пантомиме, которая превращает их бытовую речь в частный момент гносеологического опыта. Более того, они – включенные участники, меняющие коды во время или после просмотра представления, когда познанное уже иначе кодирует само понятие об обстоятельствах. Такое перекодирование иногда называют театральностью условностью, но на самом деле, условность – это не столько набор некоторых знаков, сколько энергия такой перекодировки обстоятельств, так что прежде казавшееся онтологически необходимым оказывается лишь познавательным моментом.

#### **Коммуникация и автокоммуникация в театральных моделях Агамбена**

Если коммуникация «Я-Другой» обеспечивает передачу некоторого объема информации, то в автокоммуникации «Я-Я» происходит ее качественная трансформация, которая приводит к перестройке самого Я. В ходе театральной постановки это не только Я режиссера, но и Я зрителя, который воспринимает происходящее на сцене как обращенное к нему. Он считывает и трансформирует театральное высказывание, которое привлекает его внимание, и тем самым показывает, что любые условные режимы его восприятия ничтожны в сравнении с той пантомимой, которую разыгрывает мысль зрителя.

В современном театральном опыте режиссер выступает медиумом, который знает, «что думал Шекспир» или что думали «мертвые» Розенкранц и Гильденстерн в пьесе Тома Стоппарда. В манере высказывать мысли вслух, осуществляя публичную автокоммуникацию, есть нюанс. Л.С. Выготский называл автокоммуникацию «внутренней речью» [Выготский 1934, 285]. Структурным признаком автокоммуникации, отличающим ее от коммуникации, он считал отсутствие вокализации. Внутренняя речь – это немая, молчаливая речь, потому среди сценических форм выражения пантомима идеально подходит к

автокоммуникации, меняющей коды и индексы в ходе представления со скоростью смены жестов и поз. Зрителю дается большая свобода интерпретации. В классическом театральном представлении мы слышим монолог, который сказан, произнесен, пропет, что выражало встроенность классического театра в социальные формы публичной речи.

В последнее десятилетие появилась востребованная новая форма моноспектаклей, где весь спектакль – автокоммуникация. Например, в спектакле «Я, бабушка и Илико и Илларион» по роману Нодара Думбадзе текст был преобразован в моноспектакль Георгием Иобадзе. Зритель слышит голос обычного мальчика Зурико, переживающего радости и невзгоды вместе с односельчанами. И этот авторский голос, авторская коммуникация (автокоммуникация) привлекает зрителя. Фестивали моноспектаклей идут в Москве уже не первый год.

М.В. Баженов в своей книге «Бытие стыда (стыд в человеке, человек в стыде)» вводит термин «послестыдный человек», под которым подразумевает «обретение новой маски, возвращение к личности, персоне» [Баженов 2009, 139]. «Послестыдный человек» – это покрасневшее лицо, смущенный взгляд, опущенные глаза, рефлексия в отношении несоответствия поведения (помыслов) социально одобряемому. «Послестыдная маска является компромиссом между мной и окружающими, своего рода защитным фасадом» [Баженов 2009, 139].

Чем привлекает моноспектакль? Моноспектакль – это монолог, обращенный к себе посредством зрителей. Монолог не до конца сформированной речи, с помарками, оговорками, черновик речи. Зрителя привлекает несовершенство стоящего на сцене, он уязвим, сомневается, стыдится. Это вывернутое в голосе обращение стыда. Автокоммуникация сопряжена с понятием стыда. Человек на сцене, актер, осуществляющий через провозглашение текста автокоммуникацию режиссера, является «человеком послестыдным». Как только актер покидает пределы сцены, стыд снова возвращается к нему в своих классических проявлениях.

Автокоммуникация как внутренняя речь обретает вокализацию, голос актера звучит на

сцене. Как только рампы выключают, занавес закрывают, засекреченные тексты и тайнопись автокоммуникации возвращаются в ящики Пандоры. Автокоммуникация по итогам постановки, «когда мы задумались», – это возвращение стыда. Стыд – это предьявление или сказ, так как с-казать и есть «по-казать, объ-явить, дать видеть, слышать» [Хайдеггер 1993, 265]. Стыд выведывает и выводит на свет, предьявляет, показывает сокрытое, спрятанное, то, что под (за) маской. Стыд выводит в лицо, делает оче-видным (видимым) некоторые вещи. В стыде нет притворства. «В том, как человек себя ведет, когда он виновен... нечто выходит наружу, обнаживается – *existit*. Способ, каким он ведет себя, таков, что сам человек всецело внутри того, что с ним происходит», – так Гадамер говорит об *existit* у Хайдеггера [Гадамер 1991, 21].

#### Философская и актерская автокоммуникация в мысли Агамбена

Джорджио Агамбен создал две модели автокоммуникации, но обе они сужают это *existit* до архива политического действия, и спина исполняющего политическую пантомиму отождествляется в них с задником самой пьесы. Первая модель принадлежит его трудам о биополитике, начиная с серии *Homo Sacer*. В этой модели от лагеря смерти остается «архив» и «свидетель». При этом архив не может говорить, так как он имеет в виду нормализацию некоторых документов, приведение их к некоторому бюрократическому стандарту. Автокоммуникация архива сразу же перерастает в бюрократическую коммуникацию. Свидетель, наоборот, изначально лишен коммуникативной способности, потому что ничего не может сказать о страшном и предельном опыте, ибо опыт уничтожения нельзя передать словами. Но именно он осуществляет автокоммуникацию: он озвучивает, что осталось от пережитого опыта, и для этого остатка подбирает слова, которые одновременно сообщают, что произошло с жертвами. При этом свидетель без архива быть не может, потому что свидетель не может просто рассказывать, он должен записать или хотя бы сказать под запись. Эта мысль о биополитике далее прояви-

лась и в газетной критике Агамбеном масочного режима во время пандемии COVID-19 как примера замены свидетельской ответственности бюрократическим архивом о ношении масок [Агамбен 2022; Marino 2021].

Но есть случаи, когда архив обретает самостоятельность, когда происходит «архивная авантюра». Образцом такого архива, который обладает автокоммуникацией как авантюрой собственной формы, является, согласно газетным выступлениям Агамбена времен пандемии, университет. Устроен он как архив, то есть все студенты усваивают некоторые знания. Но чтобы это знание стало ценным, преподаватель или студент должны акцентировать его с помощью какой-то авантюры, например, декларировав, что без этого знания в жизни нельзя обойтись. Но есть и более высокие авантюры, когда знание начинает пониматься как прекрасное, возвышенное, по-новому требующее видеть жизнь вокруг нас. Это и превращает университет в такой инструмент разговора науки с собой, который делает науку перспективной для общественного развития. Здесь, в свою очередь, тоже могут быть биополитические ограничения, например, навязывание определенных режимов отчета или постановки проблем, но в целом университет со времен Болоньи был, по Агамбену, авантюрен.

Еще одной формой автокоммуникации является актерская автокоммуникация. Агамбен цитирует Роберта Гаррика, драматурга английского Просвещения, который утверждал, что «спина комика гораздо выразительней, чем лицо любого серьезного актера» [Агамбен 2021, 89]. Агамбен делает из этого вывод как раз о таком посвящении себя актером своей же маске, за которым следует миметическая энергия зрителя. Здесь можно вспомнить стихотворение Льва Лосева «Записки театрала» [Лосев 1996, 23–25]. Лирический субъект этого стихотворения – знаток театральной изнанки, закулисья, в первой же строфе показывающий, что он знает не только об амплу актеров, но и об их личной жизни и о том, что вызывает ажиотаж вокруг нее.

Такой театр, знаток всего скрытого за кулисами, возмущается трюком Амвросия Бучмы «для своих»: играя трагическую роль, Бучма, повернувшись спиной к зрителям, кор-

чил рожи, видные лишь «своим». Лирический повествователь воспринимает это как двойное предательство: и театрального ремесла, и уважения к человеческому облику. Ведь зрители в результате видят пустую форму ремесла, а его товарищи по театральному ремеслу – ту маску, которая не подразумевает мимического отношения и заинтересованности. Бучма выступает как мим, но в этот мимесис вовлекает только «своих», разрушая тем самым смысл театра как народного действия.

Но почему Бучма повернулся к залу спиной? Лирический повествователь выступает у Льва Лосева как аналитик-структуралист, который видит в этом минус-прием, чистое отсутствие лица. То есть маска не есть для Льва Лосева, поэта эпохи структурализма, в отличие от Агамбена, альтернатива лица, это только один из инструментов создания театральной иллюзии. Замечательно, что Бучма играл в пьесе «Последние» Горького царского жандарма, которого по всем законам мещанской трагедии как театрального жанра настигает моральное возмездие в его доме. Жандарм – это не столько лицо, сколько маска в агамбеновском смысле, то есть что-то более живое, чем человек. Ее существование не ограничивается актом на сцене, но длится за ее пределами, и в этом существовании есть и трагичность, и печаль, и возмездие. Таким образом, Бучма как герой стихотворения последовательно делает спину маской, тогда как свое лицо воспринимает как исключительно внутритеатральный, сценический факт, являющийся нормой и стандартом сценичности в официальной системе (например, в системе Станиславского).

Автокоммуникация в новейшем театре – это след, «спина». Театр дает разрешение вывести ее на сцену и огласить, оставив песнь, стон, возглас, отчаяние размышлениям. Стыд – обнаружение тайны, выведение (про-из-ведение) на свет, открытие. «Раскрытие потаенного, то есть истина – событие, к которому свобода стоит в ближайшем и интимнейшем родстве. Всякое раскрытие потаенного идет по следам сокровенности и тайны» [Хайдеггер 1993, 232]. Постыдное – это еще и некрасивое (некрасивый поступок). Еще Платон понимал под постыдным безобразное (то, что без образа, не имеющее образа, не снаряжен-

ное и не наряженное). «Дела богов получили снаряжение благодаря эросу прекрасных дел, а эроса безобразных дел не бывает» (201a) [Платон 2019, 171]. Стыд связан с пятном («запятнать репутацию»), а его отсутствие – с испорченностью, порочностью. Стыд как действие содержит в себе элементы драмы. Приведем в пример сцену из романа «Дети полуночи» Салмана Рушди: «Назим прячет лицо в подушку: “Хочешь, чтобы я ходила голая перед мужчинами” (Азиз велел ей снять лицевое покрывало). Доктор пытается втолковать: “Рубашка скрывает тебя от шеи до запястий и до колен. На ногах – шаровары до щиколоток. Остаются ступни да лицо. Жена, разве есть в твоём лице и ступнях что-то неприличное?” Но она стелает: “Все вокруг увидят не только это! Они увидят, как стыдно мне, стыдно-стыдно!”» [Рушди 2006, 202]. Разница в моноспектакле Иобадзе между актером, который исполняет Назим и самой Назим в том, что актер – «послестыдный», его автокоммуникация на сцене не затрагивает его личность, в то время как условная Назим в зрительном зале обретает стыд в любой момент собственной или донесенной со сцены автокоммуникации: «Почему говорит актер, а стыдно мне?». Агамбен ставит вопрос о стыде как третьей форме автокоммуникации, но сводит этот вопрос исключительно к декорациям капитализма.

#### Автокоммуникация и вопрос о границах опыта в мысли Агамбена

В более ранней книге «Профанации» (2005) [Агамбен 2014] Агамбен попытался дать комментарий к В. Беньямину, установив границу стыда как границу между сакральным и профанным. Опираясь на идею Беньямина «капитализма как религии», он говорит о введении капитализмом областей сакрального и профанного. «Профанация», то есть недолжное использование сакрального, оказывается тогда и необходимым эффектом капитализма в объективном мире, и некоторым способом расколдовывания капитализма в мире субъективности. Цитируя «Берлинское детство» и другие работы Беньямина, Агамбен отдельно тематизирует детство как такое продление субъективности, которое противостоит капита-

листическим стандартам. Иначе говоря, детство оказывается той пантомимой, которая разыгрывается в детской как в мире масок, позволяя ребенку приветствовать свою телесность и принять язык пантомимы как основной язык взрослых.

Детство, говорит Агамбен, включает в себя жест тайного имени. Тайное имя не магически овладевает вещью, а освобождает ее от власти привычного языка. Иначе говоря, тайное имя обладает той миметической энергией, в которой вещь сама проговаривает себя в своей вещественности, сама создает свою гладкость, привлекательность и завершенность. Как пишет Агамбен, «в конечном счёте, волшебство есть не познание имен, а жест, расколдовывание имени. Поэтому ребенок радуется больше всего, когда изобретает свой тайный язык. Его грусть происходит не столько от незнания магических имен, сколько от того, что ему не удастся избавиться от имени, которое было ему навязано» [Агамбен 2014, 22–23]. Называть вещь так, как называют ее взрослые – это принять как раз дурной мимесис использования, когда от вещи остается только ее польза, а наше тело должно вторично приспособливаться к этой пользе. Напротив, вещь через магическое имя предстает чем-то более живым, чем она сама, тем именовани-ем, которое со всей живостью и вводит ее в бытие.

Но детская автокоммуникация возникает позже обретения имени. Под взглядом родителей, бабушек, нянь, учителей, воспитателей (Другого) ребенок (Я) не обладает исключительной привилегией проявлять себя желаемым образом. Другой фиксирует интенции мысли и поступка, определяет место в пространстве, обозначает границы ребенка (Я) и одновременно лишает ребенка свободы.

Образом детской автокоммуникации должна стать детская как кукольный домик. Автокоммуникация для ребенка – это попытка постигнуть себя в качестве рассматриваемого, постигнуть себя пространственным и осуществляющим пространство, почувствовать свою объективность, увидеть и услышать себя глазами и ушами взрослых – очень требовательными и цепкими. Это нарождающийся навык «быть для себя» и «быть для другого». Только через коммуникацию, через

взаимодействие, бытие может отвлечься от «для-себя» и определить себя и свое место в мире. Как писал Ж.-П. Сартр, «в противоположность философии Декарта, в противоположность философии Канта, через “я мыслю” мы постигаем себя перед лицом другого, и другой так же достоверен для нас, как мы сами. Таким образом, человек, постигающий себя через *co-gito*, непосредственно обнаруживает вместе с тем и всех других, и притом – как условие своего собственного существования. Он отдаёт себе отчёт в том, что не может быть каким-нибудь, если только другие не признают его таковым. Чтобы получить какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования – так же, впрочем, как и для моего самопознания. При этих условиях обнаружение моего внутреннего мира открывает мне в то же время и другого как стоящую передо мной свободу, которая мыслит и желает “за” или “против” меня. Таким образом, открывается целый мир, который мы называем интерсубъективностью. В этом мире человек и решает, чем является он, и чем являются другие» [Сартр 2002, 85]. Сартр отмечает, что Другой играет нередуцируемую роль в осознании мною себя как телесного существа, фактически пребывающего в мире. Чтобы конституировать себя, мне нужен взгляд другого.

Одним из методов такого конструирования и наработки стороннего взгляда для ребенка является игра в домики. Домики, которые дети строят и заселяют, рождают первый опыт личной уличности, с которой видно то, что в домике, а потому надо поскорее стыдливо спрятаться в дом своего бытия. Надевая ролью мамы, папы, ребенка, врача кукол, населяющих эти домики, организуя, перестраивая и перекраивая пространство кукольного домика, ребенок перекраивает внутреннюю речь – монолог, обращенный к себе самому, скрытый от взгляда Другого (родителей), и нарабатывает навык этого сокрытия. В кукольном домике ребенок проигрывает ситуации воспитания и оценочного взгляда взрослых, а потом воспроизводит эти ситуации в реальной жизни, применяя механизмы избегания и сокрытия. Кукольный домик – тайна, миниящик Пандоры, который строит ребенок



и прячет там свои страхи, сомнения, свои открытия и свой стыд.

### Миметическая модель автокоммуникации и ее ограничения

Агамбен превращает учение В. Бенямина о фотографии как выявлении тех подробностей вещей, которые скрыты от постороннего глаза с целью маркетинга и контроля, в учение о постоянном выявлении все новых подробностей, как бы создает некоторый «завод производства подробностей», где производится уже не стыд, а стыдливость мира перед Страшным судом. Если Бенямин исходил из возможности поломок медиа, ограничений техники, то Агамбен относит поломки только к вещам. В конце концов, эта работа с подробностями оказывается у него помещенной в эсхатологический горизонт, и ангел фотографии для него – это «ангел Страшного суда» [Агамбен 2014, 25].

Агамбен приводит в качестве примера одну из первых фотографий, требовавших долгой выдержки. Поэтому люди не отобразились на проявляемой поверхности, они слишком быстро ее миновали, и только наклонившегося почистить обувь человека и застал объектив «ангела». Склонившийся почистить обувь участвует в пантомиме. При этом он не работает в пантомиме, он доверяет чистильщику, но двойная миметичность – нужда в чистой блестящей обуви и нужда в чистой реализации профессии – создает эту двойную миметичность блеска, почти кукольного, в котором Ангел истории и застает время жизни людей.

Миметический блеск нужды в чистой обуви как взявший в свой оборот невидимого чистильщика делает видимой только саму маску пантомимы, и эта маска и есть суд над человеком, есть взятие смысла его существования в ту ситуацию, когда человек не может предъявить ничего, кроме этого смысла. Ниже [Агамбен 2014, 28] Агамбен прямо говорит, что фотографический образ подобен «эйдосу» воскресшего тела, по Оригену, идеальному облику, индивидуацией которого будет только вышняя Слава. Таким образом, и детство можно понять как обратное движение от индивидуации во Славе к обретению эйдоса своей игры, своей встречи с блеском кукол. В этой

встрече ты и зависишь, будучи проводником Славы к тем событиям, которые твоя пантомима разыграет для тех, кому твое детство интересно.

Инобытием фланера, о котором писал Вальтер Бенямин в неоконченном труде 1930-х гг. «Пассажи», Агамбен считает Пиноккио. В книге «Профанации» Пиноккио [Агамбен 2014, 32] еще выступает как трикстер поневоле, который и сам участвует в пантомимах, и постоянно поворачивается к нашему миру спиной, чтобы переродиться. Спина – эта невидимая часть представления. Видя ее, мы понимаем, что герой начинает разговаривать со своей маской как с чем-то более живым. Мы верим в перерождение героя и, в отличие от ситуации, описанной Львом Лосевым, это перерождение не является угождением театру. Дело в том, что, согласно Агамбену, Пиноккио вопиюще нетеатрален. Он как раз постоянно поддается соблазнам, легковерен, многое обещает, много врет, то есть самим своим присутствием разрушает любые театральные условности. Но именно поэтому как смерть Пиноккио в первых редакциях повести, так и моральный исход в позднейших редакциях оказываются очевидным для любого читателя выходом, создающим эффект достоверности этой фантастической сказки. Пиноккио не может выдержать игру с собой, он разыгрывает себя и становится жертвой собственных розыгрышей: у него вырастают реальные нос и ослиные уши. Но именно поэтому Пиноккио реален в финале, как единственное оправдание рассказывания историй о нем.

В недавней книге [Agamben 2021] у Агамбена появляется новая интерпретация, которая стоит ближе к теории автокоммуникации. Пиноккио – это не просто производитель реальных пантомим, это производитель тех эффектов социального, которые невозможно спрятать в коробку театра. Он всегда на ярмарке, он всегда в представлении, где нет ни коробки, ни кулис как таковых. В этом смысле Пиноккио перекликается с самим этим театром жизни, у которого тоже нет задника, нет спины. Как Пиноккио сотворен мастером как земным богом, так и этот театр сотворен обществом как земным богом. Миметическое отношение мастера и общества

оказывается вглядыванием в социальную маску общественной жизни или в индивидуальную маску характера мастера.

### **Автокоммуникация как сказка: возможное продолжение мысли Агамбена**

Уникальность жанра сказки видится Агамбену в том, что она не встраивает рассказывание в моральные или бытоописательные задачи. Между тем сказка – это не только особая организация текста, но и организация «кукольного домика» нашего первичного опыта.

Критика идей Агамбена позволяет говорить о Кукольном Домике как универсальной связке Маски и Куклы в пантомиме. С домика снимают переднюю стенку как Маску, которая прежде маскировала быт дома. Маска придавала дому онтологическую завершенность «лица», отличающую этот дом от всего прочего. Сняв маску, мы обнаруживаем мир кукол, то есть Другого, который смотрит на дом и дополняет эту онтологию. Перед нами оказываются не лицо и изнанка, а два лица; возникает ситуация автокоммуникации, которая достигается простым снятием или установкой передней стенки. Такое обращение лица куклы и лица играющего, создаваемое действием неотменяемых законов игры, есть своего рода «просвет» Хайдеггера, самая убедительная автокоммуникативная модель.

### **Заключение**

Выводы проведенного исследования могут быть сформулированы следующим образом. Джорджо Агамбен создает социальную модель на основе театральной модели, где стыд является главным фактором поведения человека на социальной сцене. Агамбен отождествляет бесстыдство с разрушением театральной иллюзии, а возвращение стыда в акте актерской автокоммуникации (в том числе в такой необычной, как авантюра трикстера) – с восстановлением такой иллюзии. Эта иллюзия необходима для социального развития как создающая координаты взаимодействия внутри социального поля: например, она требует признавать образованность не только как частное профессиональное зна-

ние, но как гуманистическую задачу общества. В конце концов, для Агамбена театральный иллюзионизм – это гуманизм, как для Сартра экзистенциализм – это гуманизм.

Но мы на множестве примеров, в том числе из истории мирового и отечественного театра XX века, показали, что построить модель театрификации на одном только понятии стыдливости как выражении эпистемического разрыва между миметической увлеченностью и требованиями социальной реальности невозможно. В этой модели всегда будет крен либо в сторону чистого мимесиса, игнорирующего социальные вызовы, либо в сторону императивов, которые разрушают миметическую иллюзию и сближают повседневную жизнь с жизнью животных или с голой жизнью жертв. Тем самым модель Агамбена, продуктивная для критики различных политических идеологий, недостаточно продуктивна для понимания социального как такового.

Поэтому мы вводим дополнительную модель – модель кукольного мимесиса, кукольного домика, где существенны не только стыдливость, но и совестливость. В отличие от стыдливости, которая рассматривает в качестве ресурса действия только «Я», только самосознание, совестливость учитывает различные ресурсы, в том числе маску и пантомиму, в качестве источника созидательного или разрушительного социального действия. Совестливость требует иначе понимать автокоммуникацию – не как обретение первичного сознания своего «Я», но как постоянное столкновение с этим самосознанием, как постоянную проблематизацию своей способности как-то относиться к себе. Это не когнитивный, а в широком смысле экзистенциальный опыт. Кукольный домик становится экзистенциальной моделью постоянной проблематизации как чувства реальности, так и собственной фантазии, что дополняет модель автокоммуникации Агамбена.

Агамбен много внимания уделяет внешним ролям и социальным амплуа. Мы показываем, что есть и внутреннее амплуа, выражающееся в способе употребления маски или устройства пантомимы. Это понятие о внутреннем амплуа позволяет углубить мысли Агамбена о трикстере и о миметическом универсализме в культуре. Трикстер – это не только

стыдливый авантюрист, но и любой человек, который совестлив, но не нашел еще подходящей социальной рамки для своей совестливости. Мимесис – это не только способ конвертации частных аффектов в культурный опыт, но и тот отбор аффектов, то их рафинирование, при котором один из аффектов обязательно будет достаточно глубок для того, чтобы пробудить совестливость в человеке, какую бы он социальную роль он ни исполнял. Поэтому миметическое понимание общества может быть продуктивным, если в нем есть не только момент театрификации социальных ролей, но и отбор социального опыта, в котором вдруг открывается, что этот опыт не сводится полностью к привычным представлениям о социальном. Есть совесть и есть особая встреча лиц: лицевой стороны кукольного домика и нашего взрослого лица, когда мы взяли из детства лучшее и не расстались до конца с капризным, но вполне оправданным притворством.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Агамбен 2014 – *Агамбен Дж.* Профанации. М.: Гилея, 2014.
- Агамбен 2021 – *Агамбен Дж.* Пульчинелла, или Развлечения для детей в четырех сценах. М.: Носорог, 2021.
- Агамбен 2022 – *Агамбен Дж.* Куда мы пришли? Эпидемия как политика. М.: Ноократия, 2022.
- Баженов 2009 – *Баженов М. В.* Бытие стыда (стыд в человеке, человек в стыде). Ижевск: Изд-во ИжГТУ, 2009.
- Выготский 1934 – *Выготский Л.С.* Мышление и речь. Психологические исследования. М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1934.
- Гадамер 1991 – *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
- Горяинов 2023 – *Горяинов О.* «Музыка бытия»: примечание к одной метафоре из последнего тома Homo Sacer Джорджо Агамбена // *Versus*. 2023. № 3 (2). С. 165–200. DOI: <https://doi.org/10.58186/2782-3660-2023-3-2-165-200>
- Лосев 1996 – *Лосев Л.* Новые сведения о Карле и Кларе. СПб.: Пушкинский фонд, 1996.
- Платон 2019 – *Платон.* Пир. М.: Рипол-Классик, 2019.
- Рушди 2006 – *Рушди С.* Дети полуночи. СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2006.
- Сартр 2002 – *Сартр Ж.-П.* Бытие и Ничто. М.: Республика, 2002.
- Фарафонова 2023 – *Фарафонова Д.* «Ум, окунающий перо в чернила мысли»: к вопросу о пе-

- реводе на русский язык термина *potenza* и о его значении в онтологии Джорджо Агамбена // *Versus*. 2023 № 3 (2). С. 151–164. DOI: <https://doi.org/10.58186/2782-3660-2023-3-2-151-164>
- Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993.
- Agamben 2021 – *Agamben G.* Pinocchio: Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate. Torino: Einaudi, 2021.
- Marino 2021 – *Marino G.* When the face mask burns. Agamben and the pandemic visage // *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*. 2021. Special Issue: SFL – Narrations, Confabulations, and Conspiracies. DOI: <https://doi.org/10.4396/SFL2021A11>
- Massie 2018 – *Massie P.* Masks and the Space of Play // *Research in Phenomenology*. 2018. Vol. 48, № 1. P. 119–146.
- Parsley 2010 – *Parsley C.* The Mask and Agamben: The Transitional Juridical Technics of Legal Relation // *LawTextCulture*. 2010. Vol. 14. P. 12–19.

#### REFERENCES

- Agamben G., 2014. *Profanities*. Moscow, Gileya Publ.
- Agamben G., 2021. *Pulcinella, or Entertainment for Children in Four Scenes*. Moscow, Rhino Press.
- Agamben G., 2022. *Where Have We Come? Epidemic as Politics*. Moscow, Nookratiya Publ.
- Bazhenov M.V., 2009. *The Existence of Shame (Shame in a Person, a Person in Shame)*. Izhevsk, Izdatelstvo IzhSTU.
- Vygotsky L.S., 1934. *Thinking and Speech*. Moscow, Leningrad, Gos. sots.-ekon. izd-vo.
- Gadamer G.-G., 1991. *The Relevance of Beauty*. Moscow, Iskusstvo Publ.
- Goryainov O., 2023. “The Music of Being”: Note on a Metaphor from Giorgio Agamben’s Last Volume of Homo Sacer. *Versus*, no. 3 (2), pp. 165–200. DOI: <https://doi.org/10.58186/2782-3660-2023-3-2-165-200>
- Losev L., 1996. *New Data on Karl and Clara*. Saint Petersburg, Pushkinskiy fond.
- Plato, 2019. *Symposium*. Moscow, Ripol-Classic Publ.
- Rushdie S., 2006. *Midnight’s Children*. Saint Petersburg, Moscow, Limbus Press.
- Sartre J.-P., 2002. *Being and Nothingness*. Moscow, Republic Publ.
- Farafonova D., 2023. “The Mind Dipping the Pen in the Ink of Thought”: On the Russian Translation of the Term Potenza and Its Meaning in Giorgio Agamben’s Ontology. *Versus*, no. 3 (2), pp. 151–164. DOI: <https://doi.org/10.58186/2782-3660-2023-3-2-151-164>

Heidegger M., 1993. *Time and Being*. Moscow, Republic Publ.

Agamben G., 2021. *Pinocchio: Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*. Torino, Einaudi.

Marino G., 2021. When the Face Mask Burns. Agamben and the Pandemic Visage. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, Special Issue: SFL –

Narrations, Confabulations, and Conspiracies. DOI: <https://doi.org/10.4396/SFL2021A11>

Massie P., 2018. Masks and the Space of Play. *Research in Phenomenology*, vol. 48, no. 1, pp. 119-146.

Parsley C., 2010. The Mask and Agamben: The Transitional Juridical Technics of Legal Relation. *Law Text Culture*, vol. 14, pp. 12-19.

### Information About the Authors

**Alexander V. Markov**, Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russian Federation, [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

**Oksana A. Shtayn**, Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor, Department of Philosophy, Ural Federal University, Prosp. Lenina, 51, 620083 Yekaterinburg, Russian Federation, [shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

### Информация об авторах

**Александр Викторович Марков**, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, 6, 125047 г. Москва, Российская Федерация, [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

**Оксана Александровна Штайн**, кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет, просп. Ленина, 51, 620083 г. Екатеринбург, Российская Федерация, [shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>