

Джорджо Агамбен

КОСТЁР И РАССКАЗ

— Костёр и рассказ, мистерия и история — это два незаменимых элемента литературы. Но каким образом один элемент, чьё присутствие служит неопровержимым доказательством утраты второго, может свидетельствовать о его отсутствии, развеивать его тень и воспоминание о нём? Там, где есть рассказ, костёр затушен, там, где есть мистерия, не может быть истории.



ПЕРЕВОД ЭЛЬДАРА САТТАРОВА

Giorgio Agamben

IL FUOCO IL RACCONTO

NOTTETEMPO 2014

Джорджо Агамбен

КОСТЁР И РАССКАЗ

GRUNDRISSE 2015

Перевод с итальянского и примечания
Эльдара Саттарова

Редакция перевода Марии Лепиловой

Корректор: Анатолий Ботвин

Вёрстка: Марина Гришина

© 2014, Edizioni nottetempo srl

© 2015, ООО «Издательство Грюндриссе»,
перевод на русский язык

Содержание

Костёр и рассказ	11
Mysterium burocraticum	23
Притча и Царствие	31
Что такое акт творения?	45
Водовороты	73
Во имя кого?	79
Пасха в Египте	87
О трудности чтения	93
От книги к экрану. До и после книги	101
Opus alchymicum	131
Примечание автора к итальянскому изданию	167
Примечания	168
Указатель имён	182
Список иллюстраций	191

Костёр и рассказ

В конце своей книги о еврейской мистике Шолем рассказывает следующую историю¹, поведанную ему Иосефом Агноном:

Когда Бааль Шем, основатель хасидизма, должен был выполнить какую-либо сложную задачу, он уходил в определённое место в лесу, разводил костёр, произносил молитвы, и то, что требовалось, сбывалось. Когда, спустя поколение, Магид из Межерича столкнулся с похожей проблемой, он удалился на то место в лесу и сказал: «Мы уже не умеем разводить костёр, но мы умеем произносить молитвы», — и всё сбылось согласно его желанию. Ещё одно поколение спустя, когда в схожей ситуации оказался рабби Моше Лейб из Сасова, он ушёл в лес и сказал: «Мы уже не умеем разводить костёр, не умеем произносить молитв, но мы знаем это место в лесу, и этого должно быть достаточно». И этого в самом деле оказалось достаточно. Но когда сменилось ещё одно поколение и с такой же трудностью столкнулся рабби Исраэль из Ружина, он остался в своём замке, сел на свой позолоченный трон и сказал: «Мы уже не умеем разводить костёр, не умеем произносить молитв и не знаем даже того места в лесу, но мы можем рассказать историю обо всём этом». И опять же этого оказалось достаточно.

Этот анекдот можно рассматривать как аллегорию литературы. Человечество, в ходе своей истории, всё

больше удаляется от источников мистерии, и воспоминания о том, чему учила традиция, говоря о костре, месте и формуле, постепенно стираются, — но люди всё ещё могут рассказывать друг другу истории об этом. Всё, что осталось от тайны, — это литература, и «этого», говорит нам с улыбкой раввин, «может оказаться достаточно». Впрочем, смысл фразы «может оказаться достаточно» не так уж легко постичь и, возможно, судьба литературы зависит как раз от её понижения, потому что если понимать её просто в том смысле, что утрата костра, места и формулы была неким прогрессом и что плодом этого прогресса, секуляризации является освобождение рассказа от его мифических истоков и становление литературы, ставшей автономной и зрелой, в качестве отдельной сферы культуры, тогда фраза «может оказаться достаточно» становится по-настоящему таинственной. Может оказаться достаточно — но для чего? Должны ли мы верить, что можем довольствоваться рассказом без его связи с костром?

Говоря, что «мы можем рассказать историю *обо всём этом*», раввин имеет в виду как раз противоположное. «Всё это» подразумевает утрату и забвение, а темой рассказа является как раз история утраты костра, места и молитвы. Каждый рассказ — вся литература — в данном смысле является воспоминанием об утрате костра.

Тот факт, что корни романа лежат в мистерии, уже давно признан литературной историографией.

Кереньи, а вслед за ним и Рейнгольд Меркельбах продемонстрировали наличие генетической связи между языческими мистериями и античным романом, наиболее убедительно задокументированной в «Метаморфозах» Апулея (где главный герой, превращенный в осла, в конце обретает спасение благодаря самой настоящей мистерийной инициации). Эта связь проявляется в том, что точно так же, как в мистериях, мы видим в романах, как индивидуальная жизнь связана с божественным или, в любом случае, сверхъестественным элементом, так что события, эпизоды и перипетии человеческого существования обретают высшее значение, становясь мистерией. Подобно тому, как неопит, наблюдавший в элевсинском полумраке² пантомиму или танец, инсценировавшие похищение Персефоны Аидом и её ежегодное возвращение на землю весной, постигал мистирию и находил в ней надежду на спасение в собственной жизни, так и читатель, следуя за интригой из ситуаций и событий, которую роман с состраданием или жестокостью плетёт вокруг своего персонажа, сам участвует в его судьбе и вступает в сферу мистерии.

Тем не менее, данная мистерия отбросила всякое мистическое содержание и всякую религиозную перспективу, вследствие чего она может превращаться в отчаяние, как происходит с Изабеллой Арчер в романе Джеймса³ или с Анной Карениной; она может даже демонстрировать жизнь, полностью лишённую своей тайны, как в истории Эммы Бовари; но в любом случае, если речь идёт о романе,

в нём всегда присутствует инициация, пусть в урезанном виде, пусть это только инициация в саму жизнь и её растрату. В природу романа входит одновременно утрата мистерии и воспоминание о ней, потеря и восстановление формулы и места. Если же роман, как сегодня чаще всего происходит, отбрасывает память о своей двусмысленной связи с мистерией, если он, избавляясь от всех следов временного, негарантированного элевсинского спасения, претендует на то, что ему не нужна формула, или, ещё хуже, расточает мистирию в скоплении частных фактов, тогда сама форма романа утрачивается вместе с воспоминанием о костре.

Элементом, в котором рассеивается и утрачивается мистерия, является история. Нам стоит снова и снова размышлять над тем фактом, что мы используем один и тот же термин для обозначения хронологической последовательности событий человеческой жизни и того, что рассказывает литература, для дела историка или исследователя и для дела рассказчика. Мы можем приблизиться к мистерии только через историю, но в то же время (или, может быть, надо сказать: «на самом деле») история — это то, в чём мистерия погасила или спрятала свои костры.

В одном из своих писем 1937 года Шолем пробует размышлять — отталкиваясь от своего личного опыта исследователя *каббалы* — о подоплёке этого узла, связывающего воедино два таких противоречивых — по крайней мере, внешне — элемента, как мистическая истина и историческое исследование.

Сначала он хотел написать «не история, а метафизика каббалы»; но сразу осознал, что невозможно постичь мистическое ядро традиции (*каббала* означает «традиция»), не преодолев «стену истории».

Горе [так он называет мистическую истину]* не нужен никакой ключ; надо только пройти сквозь занавес из тумана окружающей её истории. Пройти сквозь него — вот что я пытаюсь сделать. Не случится ли так, что я увязну в тумане, что я выйду к, так сказать, «профессорской смерти»? Ничто не может заменить потребность в исторической критике и в критической историографии, пусть даже требующую жертв. Разумеется, история может в итоге оказаться иллюзией, но иллюзией, без которой, в реальности времени, невозможно проникнуть в суть вещей. Мистическая тотальность истины, чьё существование встаёт под вопрос, будучи спроецированным на историческое время, может стать сегодня доступной для зрения людей в своём самом чистом виде только в законной дисциплине комментариев и в отдельном зеркале филологической критики. Мой труд сегодня, как и в первый день, живёт в этом парадоксе, в надежде на истинное сообщение с горой и на самое незаметное, минимальное смещение истории, позволяющей истине извергнуться из иллюзии «развития»⁴.

Задача, которую Шолем называет парадоксальной, заключается в преобразовании филологии в мистическую дисциплину, в соответствии с наставлениями его друга и учителя Вальтера Бенямина⁵. Как и при любом мистическом опыте, для этого необхо-

Здесь и далее в квадратных скобках вставки автора.

димо погрузиться телом и душой во мрак и туманы филологических исследований, с их печальными архивами и угрюмыми каталогами, с их неразборчивыми рукописями и мудрёными глоссами. Риск потеряться в филологической практике, упустить из вида искомый мистический элемент — из-за *conjunctivitis professorial* ⁶, вызываемого такой практикой — несомненно, очень силён. Но как Грааль затерялся в истории, так и искатель должен затеряться в своём филологическом *quite**, потому что именно эта затерянность является единственной гарантией серьёзности метода, в равной мере являющегося мистическим опытом.

Если исследовать историю и рассказывать историю значит, на самом деле, одно и то же, тогда и перед писателем стоит парадоксальная задача. Он должен бескомпромиссно верить только в литературу — то есть в потерю костра — он должен забыться в истории, которую он плетёт вокруг своих персонажей, и, в то же время, хотя бы и только такой ценой, он должен уметь различать в глубине забвения отблески чёрного света, исходящие от утраченной мистерии.

«Временное» означает то, что обретается через молитву (*præx*, словесная просьба, в отличие от *quaestio*, то есть требования, исполнения которого добиваются всеми доступными средствами, включая насилие), в связи с чем оно является хрупким

* Профессорского конъюнктивита {лат.}.

** Поиске (франц.).

и рискованным. Рискованной и временной является и литература, если она хочет сохранить должную связь с мистерией. Подобно инициированному в ходе элевсинских мистерий неопиту, писатель движется в темноте и полумраке, по мостику, подвешенному между низким и высоким, между забвением и памятью. Тем не менее, существует нить, нечто вроде зонда, заброшенного в мистирию, позволяющая каждый раз измерять его отдалённость от костра. Этот зонд — язык, и именно языком безжалостно отмечены интервалы и промежутки, отделяющие рассказ от костра, словно раны. Литературные жанры — это язвы забвения мистерии, изрезавшие язык: трагедия и элегия, гимн и комедия — это лишь виды скорби языка по своей утраченной связи с костром. Сегодня писатели словно бы не замечают этих ран. Они идут, слепые и глухие, над бездной своего языка и не слышат плача, поднимающегося из глубин, думая, что пользуются языком, словно нейтральным инструментом, и не воспринимая негодующее бормотание, требующее формулы и места, просящее о расплате и отмщении. Писать — значит размышлять о языке, и тот, кто не видит и не любит свой язык, кто не умеет разбирать по слогам его бледную элегию, кто не слышит в нём его тихий гимн, — тот не писатель.

Костёр и рассказ, мистерия и история — это два незаменимых элемента литературы. Но каким образом один элемент, чьё присутствие служит неопровержимым доказательством утраты второго,

может свидетельствовать о его отсутствии, развеивать его тень и воспоминание о нём? Там, где есть рассказ, костёр затушен, там, где есть мистерия, не может быть истории.

Данте вкратце изложил положение художника по отношению к этой невозможной задаче: «Как если б мастер проявлял уменье, / Но действовал дрожащею рукой»⁷. Язык писателя — как и жест художника — это поле столкновения разных полюсов, чьими крайними выражениями являются стиль и манера. «Уменье мастера» — это стиль, владение в совершенстве собственными средствами, в котором отсутствие костра предполагается как нечто само собой разумеющееся, потому что произведение должно включать в себя всё, не испытывая недостатка ни в чём. Нет никакой мистерии, её никогда не было, потому что она полностью выражена в произведении, здесь, сейчас и навсегда. Но в этом императивном жесте иногда отчётливо проступает дрожь, нечто вроде внутреннего колебания, в котором стиль резко тонет, цвета линяют, слова заикаются, материя свёртывается и переливается через край. Эта дрожь — манера, вопреки навыку в очередной раз свидетельствующая об отсутствии и избытке костра. И у каждого истинного писателя, у каждого истинного художника всегда присутствует манера, дистанцирующаяся от стиля, от того стиля, что отказывается сам от себя в манере. Именно так обнажается мистерия, замедляя сюжет истории, пока костёр сминает и пожирает страницу рассказа.

Генри Джеймс однажды рассказал, как рождаются его романы. Вначале появляется то, что он называет *image en disponibilite*, изолированное видение мужчины или женщины, ещё лишённых каких-либо характерных черт. Они представляются «доступными» в том смысле, что автор может плести вокруг них фатальную интригу ситуаций, отношений, встреч и эпизодов, «благодаря которым они проявят себя в наиболее чёткой манере», для того, чтобы в итоге стать тем, чем они являются — «комплексом тех черт, которые они с наибольшей вероятностью должны производить или чувствовать». То есть: персонажами.

История, проявляющая и раскрывающая их таким образом, страница за страницей, рассказывая нам об их успехах и их неудачах, об их спасении и их проклятии, в то же время является сюжетом, заточающим их в их судьбе, превращая их жизнь в *mysterion*". Она заставляет их «выйти наружу» только для того, чтобы заточить их в истории. В конце образ уже не является «доступным», он утрачивает свою мистерию и может только погибнуть.

В человеческой жизни также происходит нечто подобное. Разумеется, существование человека, вначале казавшееся столь доступным, столь богатым возможностями, в своём неумолимом развитии мало-помалу утрачивает свою мистерию, гасит один за другим свои сигнальные костры. В итоге оно

Доступный образ (франц.).
Мистерии (греч.).

КОСТЁР И РАССКАЗ

становится всего лишь одной из историй, незначительной и лишённой своей притягательности, как и любая история. До тех пор, пока однажды — может быть, не в последний, а в предпоследний день — она на миг не обнаруживает вновь свои чары, одним махом сбрасывая с себя всё разочарование. Тогда всё, что утратило признаки мистерии, становится по-настоящему и неотвратимо таинственным, истинно и абсолютно недоступным. Костёр, о котором можно только рассказать, вся мистерия, лишь слегка затронутая историей, теперь лишает нас слов и навеки заключает себя в образ.

Наверное, больше нигде нельзя встретить столь тесную, непередаваемую связь, объединяющую мистерию вины с мистерией наказания, как в сценах процесса Эйхмана в Иерусалиме. С одной стороны — обвиняемый, закрытый в своей клетке из стекла, способный изредка встрепенуться и почувствовать себя в своей тарелке лишь тогда, когда начинает педантично перечислять названия должностей, которые он занимал, и исправлять неточности в цифрах и аббревиатурах, допущенные обвинением; с другой стороны — находящийся перед ним чопорный прокурор, столь же упорно грозящий ему нескончаемой стопкой своих документов, упоминая каждый из них по его бюрократической монограмме.

На деле здесь — если отвлечься от гротеска, обрамляющего диалог трагедии, чьими главными героями они являются — сокрыта тайна: отдел IV-B4, который Эйхман возглавлял в Берлине⁸, и Бейт ха-Мишпат, Верховный суд Иерусалима, где проходил процесс над ним, в точности воспроизводят друг друга, будучи в чём-то одним и тем же местом, точно так же, как Хаузнер, обвиняющий Эйхмана прокурор, — это его зеркальное отражение, находя-

* Бюрократическая мистерия (лат.).

щееся по ту сторону объединяющей их мистерии. Причём оба, судя по всему, это осознают. И если данный процесс, как мы говорили, представляет собой «мистерию», то именно она неумолимо связывает вину и наказание в плотную сеть из жестов, действий и слов.

Здесь, однако, речь идёт не о таинстве спасения, пусть даже временного, как в языческих мистериях, и даже не о таинстве искупления, как в мессе, определявшейся Гонорием Августодунским как «процесс, происходящий между Богом и его народом». В *mysterion*, празднуемой в Верховном суде, нет ни спасения, ни искупления, потому что процесс, вне зависимости от своего исхода, сам по себе уже является виной, которую приговор лишь продлевает и утверждает, а отпущение грехов не может отменить, будучи лишь признанием *non liquet*^{*}, недостаточности суждения. Эйхман, его невыразительный адвокат Сервациус, грозный Хаузнер, судьи в своих мрачных мантиях — всё это лишь крючкотворная массовка единственной доступной современному человеку мистерии: не столько мистерии зла, во всей его банальности или глубине (у зла нет своих мистерий, лишь видимость мистерии), сколько мистерии вины и наказания или, вернее, их неразрешимой сути, именуемой нами Правосудием.

* Неясность (*lat.*) — юрид. формулировка, означающая ситуацию, не предусмотренную законодательством, в связи с чем по ней не может быть вынесено судебное решение.

Всеми признано, что Эйхман был обычным человеком. Вовсе не удивительно, что полицейский функционер, которого обвинение всеми средствами пытаются представить как безжалостного убийцу, на деле был примерным отцом и в целом — благонамеренным гражданином. Суть в том, что именно сознание обычного человека представляет собой сегодня необъяснимую для этики головоломку. Когда Достоевский и Ницше заметили, что Бог умер, они посчитали, что непосредственным следствием должно стать превращение человека в монстра, которого никто и ничто не сможет удержать от ужаса самых отвратительных злодеяний. Данное пророчество оказалось в итоге безосновательным — но в то же время в чём-то весьма точным. Да, конечно, то и дело встречаются славные по видимости ребята, которые расстреливают одноклассников в одной из колорадских школ, а на окраинах больших городов постоянно попадают как мелкие преступники, так и закоренелые убийцы. Но все они, как в любую другую эпоху, а может, даже в ещё большей степени, представляют собой исключение, а не правило. Обычный человек пережил Бога без излишних трудностей, напротив, сегодня он безропотно подчиняется закону и общественным нормам, инстинктивно склонен соблюдать их и, чуть что, готов требовать их применения по крайней мере в отношении других граждан. Выходит так, что пророчество, согласно которому «если Бога нет, то всё позволено»⁹, вовсе его не касается: он продолжает спокойно жить и без религиозного утешения и покорно терпеть жизнь,

утратившую всякий метафизический смысл, уже не питая в отношении неё никаких иллюзий.

В данном смысле мы имеем дело с героизмом обычного человека. Или, вернее, с чем-то вроде повседневной мистической практики, в соответствии с которой, подобно тому, как у мистика, вступающего в «тёмную ночь», одна за другой ослабевают и гаснут силы органов чувств (ночь слуха, зрения, обоняния...) и души (ночь памяти, ума и воли), так и современный гражданин избавляется вместе со всем вышеперечисленным, как бы по рассеянности, заодно и от всех характеристик и атрибутов, определявших собой человеческое существование и делавших его терпимым.

И для этого ему вовсе не *нужен pathos**, которым характеризовались оба образа человека после смерти Бога: человек из подполья Достоевского и сверхчеловек Ницше. Не в обиду обоим этим пророкам, для современного человека жить согласно максиме *etsi Deus non daretur* — это наиболее очевидный выбор, даже если ему и не выпало чести выбрать такую жизнь самому. Самой *routine* ⁵ существования в большом городе, со всеми его разобъективирующими предпосылками и бессознательными экстазами по сходной цене, при необходимости, оказывается вполне достаточно.

* Пафос, сила страсти (греч.).

** Как если бы Бог не существовал (лат.).
Рутина (франц.).

Именно для такого приблизительного бытия, для такого героя бѣз стоящих перед ним задач предназначено самое суровое испытание, *mysterium hurocraticum* вины и наказания. Для него эта мистерия замышлялась, и только в нём она обретает своё церемониальное завершение. Подобно Эйхману, обычный человек познаёт в судебном процессе грозный момент своей славы, в любом случае — тот единственный момент, когда смутность его существования вдруг обретает превосходящий его смысл. Речь, как в капиталистической религии по Беньямину¹⁰, идёт о мистерии без спасения и без искупления, чьи Вина и наказание полностью интегрированы в человеческое существование, в котором уже нельзя **скрыть** нечто потустороннее и которому уже нельзя **Придать** какой-либо внятный смысл. В нём есть мистерия, с её непостижимыми жестами, с её таинственными формулировками и хитросплетениями: но она уже до такой степени растворена в человеческой жизни, что теперь полностью сливается с ней, не оставляя в ней ни проблесков потустороннего света, ни какой-либо возможности правосудия.

Именно осознание — или, вернее, предчувствие — этой ужасной имманентности заставляет Франца Штангля, начальника концлагеря Трешлинка, до самого конца отстаивать свою невиновность, соглашаясь при этом, что вся его вина — то есть вина всё-таки была — заключалась лишь в том, что он оказался в том месте в тот момент: «Моя совесть чиста в отношении всего, что я сделал... но я там был».

На латыни связь между виной и наказанием называется *nexus*. *Nectere* означает «связывать», а *nexus* означает «узел», *vinculum* — с тем, кто произносит ритуальную формулу. Двенадцать таблиц¹¹ являются выражением этого «узла», утверждая, что *cum nexum faciet mancipiumque, uti lingua nuncupassit, ita ius esto*, «когда [некто] связывает себя и приобретает нечто, что скажет язык, то будет правом». Произнесение формулы здесь равнозначно реализации права, и тот, кто данным способом выразит свое *ius* —, примет обязательство, то есть свяжет себя тем, что сказал, в том смысле, что он будет отвечать (а значит, будет виновным) за невыполнение. *Nuncupare* буквально означает здесь «брать имя», *nomen capere*, точно так же, как *mancipium* означает «брать в свои руки (*mani capere*) нечто, что можно продать или купить». Тот, кто взял себе имя и произнёс установленное слово, не сможет отказаться от него или не выполнить его: он связан своим словом и должен выполнить его.

Если хорошо разобраться, это значит, что вину с наказанием связывает не что иное, как речь. Произнесение ритуальной формулы безотзывно, точно так же, как в случае с живым человеком, который однажды, неизвестно, как и почему, начал говорить и уже не может покинуть состояние речи после того, как заговорил. Мистерия вины и наказания, таким образом, — это мистерия

* Связь (лат.).
Право (лат.).

речи. Наказание, которое несёт человек, процесс против него, непрерывно длящийся уже сорок тысяч лет — с тех пор, как он начал говорить, — это и есть само слово. «Брать имя», называть себя и вещи — значит обретать способность познавать их и владеть ими; но в то же время это значит подчиняться силам вины и права. Поэтому последний декрет, который можно прочесть между строк в любом кодексе и в любом законе Земли, говорит следующее: «Речь — это наказание. В ней должны содержаться все вещи, и в ней они должны умирать согласно мере их вины».

В этом смысле *mysterium burocraticum* — это крайний вид чествования антропогенеза, того незапамятного акта, посредством которого живое существо, заговорив, стало человеком, привязав себя к речи. Вот почему эта мистерия направлена на обычного человека так же, как на поэта, на учёного, так же, как на безграмотного, на жертву, так же, как на палача. Следовательно, процесс длится всегда, потому что человек не перестаёт становиться человеком, оставаясь бесчеловечным, присоединяться к человечеству и выходить из него. Он не перестаёт обвинять себя и отстаивать свою невиновность, заявлять, как Эйхман, что он готов публично повеситься, но останется невиновным перед законом. И до тех пор, пока человек не сможет завершить свою мистирию — мистирию речи и вины, то есть на деле мистирию, заключающуюся в том, насколько он стал и ещё не стал человеком, насколько он явля-

MYSTERIUM BUROCRATICUM

ется и уже не является животным, — Правосудие, в котором он выступает в качестве судьи и подсудимого одновременно, будет постоянно возвращаться, в нём постоянно будет повторяться ситуация *non liquet*.

Притча и Царствие

В Евангелиях Иисус часто говорит притчами, настолько часто, что из этой привычки Господа родился наш глагол *parlare*, неизвестный классической латыни: *parabolare*", то есть разговаривать, как Иисус, который ничего «без притчи не говорил»¹² (*choris paraboles ouden elalei*, Мф. 13,34). Но центральное место притчи — это «слово о Царствии» (*logos tes basileias*). В Евангелии от Матфея, 13,3-52, одна за другой приводятся целых восемь притч (о сеятеле, о добром семени и о плевелах, о зерне горчичном, о закваске, о сокровище, скрытом на поле, о купце, ищущем хорошего жемчуга, о неводе, закинутом в море, о книжнике), чтобы объяснить апостолам и толпе (*ochlos*, «масса»), как следует понимать Царствие Небесное. Связь между Царствием и притчей настолько тесна и постоянна, что один теолог написал, что «*basileia*"" выражено в притче как притча» и что «притчи Иисуса выражают Царствие Божие как притчу»¹³.

* Говорить (итал.).

** Рассказывать притчи (итал.).

*** Царствие (греч.).

В притче используется форма подобия. «Царствие Небесное подобно [*homoia*] зерну горчичному...», «Царствие Небесное подобно [*homoiothe*] человеку посеявшему...» (в *Мк.* 4,26: «Царствие Божие подобно тому, как если *\outos...* 05] человек бросит семя в землю...»). В притче констатируется, таким образом, сходство между Царствием и тем, что находится здесь и сейчас на земле. Это означает, что познание Царствия происходит через осознание подобия и что без осознания этого подобия людям не дано понять Царствие. Отсюда родство последнего с притчей: притчи выражают Царствие Небесное как притчу, потому что оно означает в первую очередь само подобие и его осознание: оно предстаёт в виде закваски, которую женщина положила в три меры муки, в виде спрятанного сокровища, которое человек находит на поле, в виде невода, закинутого в море и захватившего рыб всякого рода. И в первую очередь — в виде жеста сеятеля.

Когда Иисус объясняет, почему он говорит притчами, сами причины, приводимые им, загадочны. В *Евангелии от Матфея*, 13,10-17, отвечая апостолам на вопрос, для чего он говорит с народом притчами, Иисус отвечает:

Для того, что вам дано знать тайны Царствия Небесного, а им не дано. Ибо кто имеет, тому дано будет и приумножится, а кто не имеет, у того отнимется и то, что имеет. Потому говорю им притчами, что они, видя, не видят и, слыша, не слышат и не разумеют.

На самом деле, даже апостолы не разумели, потому что сразу после этого ему приходится объяснять им притчу о сеятеле.

В *Евангелии от Луки*, 8,9-16, причины представляются иными, поскольку, повторив, что апостолам дано знать те тайны Царствия Небесного, что другие получают в притчах, «так что они, видя, не видят и, слыша, не разумеют», Иисус добавляет, явно противореча себе, что «никто, зажегши свечу, не покрывает её сосудом или не ставит под кровать» и что «нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ничего сокровенного, что не обнаружилось бы». Притчи, согласно риторической модели, известной античности, являются речами, зашифрованными для того, чтобы их не поняли те, кто не должен понимать их; и, тем не менее, в то же время они выводят тайну на свет. Вполне возможно, что объяснения, которые даёт Иисус о том, для чего он говорит притчами, сами по себе являются притчей, служащей введением к притче о сеятеле («Вы же выслушайте притчу о сеятеле...»).

Связь между Царствием и миром, представленная притчами как подобие, выражается Иисусом также как сближение в типичной формуле «приблизилось [*eggiken*] Царствие Небесное» (*Мф.* 3,2 и 10,7; *Мк.* 1,15; *Лк.* 10,9). Греческое слово *eggys*, «близкий», от которого происходит глагол *eggizo*, вполне возможно, в свою очередь происходит от термина, означающего «рука»: в данном смысле приближение Царства Небесного происходит не только и не

столько во времени — в виде эсхатологического события, совпадающего с концом света, — сколько, в первую очередь, в пространстве: оно буквально находится «под рукой». Это означает, что Царствие, будучи само по себе последним событием, по сути, находится «вблизи» от предпоследних вещей, которым в притчах оно уподобляется. Подобие Царства — это также его близость. Последнее — это в то же время близкое и *подобное*.

Особая близость Царствия подтверждается также тем фактом, что она выражена в Евангелиях в красноречивой неразличимости между настоящим и будущим временем. Так, в заповедях блаженства плачущие *будут* утешены, кроткие *унаследуют* землю, алчущие правды *насытятся*, а чистые сердцем *узрят* Бога; напротив, нищие духом и изнанные за правду уже *блаженны*, «ибо их есть Царствие Небесное», как если бы синтагма «Царствие Небесное» требовала настоящего времени даже там, где мы должны были бы ожидать будущего. В *Евангелии от Луки*, 11,12, Иисус совершенно недвусмысленно говорит, что «достигло до вас [аорист" *efithasen* выражает точное свершение события] Царствие Небесное»; но у *Марка*, 14,25, мы сталкиваемся с настоящим временем там, где по контексту несомненно требуется будущее («Истинно говорю вам: я не *буду* больше [*rio*, сослагательный аорист] пить от плода

* Аорист — форма глагола, выражающая завершённое действие в прошлом.

виноградного до того дня, в который я *пью* новое [*pino kainon*] вино в Царствии Небесном»), Возможно, яснее всего этот самый настоящий порог неразличимости между настоящим и будущим временем выражен у *Луки*, 17,20-21. Фарисеям, спросившим его: «Когда придёт [*ercbetai*] Царствие Божие?», Иисус отвечает: «Не придёт Царствие Божие приметным образом, и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие у вас под рукой» (именно так переводится *entos umon*, а не «внутри вас»). Присутствие — потому что речь идёт о присутствии — Царствия обладает формой близости. (Призыв в молитве из *Мф.* 6,10: «Да приидет [*eltheto*] Царствие Твоё» несколько не противоречит этой очевидной путанице в использовании времён: императив, как напоминает Бенвенист, не обладает в действительности временным характером.)

Присутствие Царствия обладает формой близости, и как раз поэтому оно находит своё наиболее последовательное выражение в притчах. Эта особая связь между притчей и Царствием в чём-то является основной темой притчи о сеятеле. Объясняя её (*Мф.* 13,18-23), Иисус констатирует соответствие между семенем и словом о Царствии (*logos tes basileias*; у *Мк.* 4,15 ясно сказано, что «*Сеятель logos* 'сеет'»). Образ семени, упавшего при дороге, относится к «слушающим слово о Царствии и не разумеющим»; образ семени, упавшего на места камени-

* Слово (*греч.*).

стые, подразумевает тех, которые слышат слово, но непостоянны и, «когда настанет скорбь, или гонение за слово, тотчас соблазняются»; семья, упавшее в терние, — это те, кто слышит слово, но остаётся бесплодным, потому что заботы века сего это слово заглушают; «посеянное на доброй земле означает слушающего и разумеющего».

Значит, притча отражает не само Царствие, но скорее «слово о Царствии», то есть сами слова, только что произнесённые Иисусом. Притча о сеятеле, следовательно, является притчей о притче, где доступ в Царствие приравнен к пониманию притчи.

Наличие соответствия между пониманием притч и Царствием стало самым гениальным открытием Оригена, основателя современной герменевтики, всегда считавшегося Церковью лучшим из лучших, но в то же время худшим из злодеев. Ориген, как рассказывает он сам, услышал от одного еврея притчу, согласно которой

все божественно вдохновлённые писания, по причине содержащихся в них непонятных мест, походят на большое число запертых на ключ комнат во дворце; в дверь каждой комнаты вставлен ключ, но он не подходит, и в итоге оказывается, что все ключи перепутаны и ни один из них не подходит к той двери, в чью скважину он вставлен¹⁴.

Ключ Давида, «открывающий так, что никто не закроет, закрывающий так, что никто не откроет», позволяет толковать Писания и, вместе с тем, вхождение в Царствие¹⁵. Поэтому, согласно Оригену,

Иисус, обращаясь к хранителям закона, препятствующим правильному толкованию Писаний, сказал: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что затворяете Царствие Небесное человекам, ибо сами не входите и желающих войти не допускаете» (Мф. 23,13).

Ориген ясно излагает своё открытие в комментарии к притче о книжнике, «наученном Царствию Небесному», в последнем из вереницы примеров подобия Царствию в *Евангелии от Матфея*. Книжник в данной притче — тот, кто,

приблизившись к Писаниям посредством буквального смысла [*dia tou grammatos*, «через букву»], возвышается до постижения духовного смысла [*epi ta pneumatika*], то есть до Царствия Небесного. Благодаря каждой идее, которую мы постигаем, возвышаясь до неё, сравнивая её с другими идеями и истолковывая её, можно постичь Царствие Небесное, так что те, кто обладает обильными знаниями без заблуждений, входит в Царствие полноты всего того, что мы понимаем как небеса¹⁶.

Понять смысл притчи — значит открыть врата Царствия; но поскольку все ключи были перепутаны, именно такое понимание даётся труднее всего.

Опыту близости Царствия и притчи о сеятеле посвящён один из поздних гимнов Гёльдерлина, дошедший до нас в четырёх разных версиях, чьё название — *Патмос* — содержит явную отсылку к христологическому контексту. О том, что речь здесь пойдёт о проблеме близости и, одновременно, трудности доступа к Царствию Божьему, говорится

в начальных строках первой редакции этого текста: «Близок есть / И с трудом постижим Бог». В вопросе этой непостижимости речь идёт не менее, чем о спасении: «Но там, где угроза растёт, / И спаситель»¹⁷.

Потёмки (*Finstern*), упоминаемые сразу после этого, также косвенно связаны с писаниями, так как поэт просит:

Дай крылья нам, и точной чуткости,
Перелететь и вернуться.

Только этот новозаветный смысл способен объяснить неожиданное упоминание притчи о сеятеле. Те, кто был близок к Богу и жил с воспоминаниями о нём, ныне исказили смысл его слов:

... взаимной
загадкой вечной
Они пребудут друг для друга
<... > и даже лик свой
Всевышний отвращает
В итоге, так что ни один
Бессмертный не виден больше
ни на небе,
Ни на земле зелёной...

«Что тогда?» — вопрошает встревоженный поэт. Ответ, совершенно последовательно, отсылает к притче о «слове Царствия», утраченном и более не разумеемом:

И это мера сеятеля, когда он
Захватывает лопатой жито
И всё на свет бросает на току.

Толкование притчи претерпевает здесь полную трансформацию смысла: утрата семени и бесплодие слова о Царствии, по мнению поэта, не порождают зла:

Мякина падает под ноги, но
В конце концов зерно,
И нет ущерба в том, что что-то
Теряется, и из речи
Живой уходит звук...

Вопреки традиции, блюсти следует буквальный, а не **Духовный** смысл:

Отец,
Который верховодит всеми,
Он требует блюсти
И крепость буквы, и верно в суть её
Вникать.

Слову о Царствии суждено быть утраченным и оставаться непонятым или понятым только в буквальном смысле. И это хорошо, потому что как раз такому следованию за буквальным смыслом обязана своим существованием песнь:

И слог немецкий
следует тому.

Не разуметь более слово о Царствии — это поэтическое условие.

Одно из посмертных эссе Кафки, опубликованное Максом Бродом в 1931 году, было озаглавлено «О притчах» (*Von den Gleichnissen*). Судя по всему,

ние в победу. В ответ на насмешливый комментарий второго: «Но, к сожалению, только в притче» он отвечает без всякой иронии: «Нет, в действительности; в притче ты проиграл».

Тот, кто упорно придерживается различия между действительностью и притчей, не уразумел смысл притчи. Стать притчей — значит понять, что между словом о Царствии и Царствием, между речью и действительностью нет более никакой разницы. Поэтому второй собеседник, настаивающий на своём мнении о том, что выход из действительности в свою очередь является притчей, не может не проиграть. Для того, кто стал словом и притчей — этимологическое происхождение демонстрирует здесь всю свою подлинность, — Царствие настолько близко, что его можно постичь, не «переходя туда».

В соответствии с традицией средневековой герменевтики, у Писания есть четыре значения (один из авторов книги Зоар¹⁹ сравнивает их с четырьмя реками Эдема и четырьмя согласными слова *Pardes*, «рай»): буквальное, или историческое, аллегорическое, тропологическое, или моральное, и анагогическое, или мистическое. Последнее значение — как подразумевает его название (*анагогия* означает движение ввысь) — это не просто значение наравне с другими, оно указывает на переход в другое измерение (в формулировке Николая де Лира, оно указывает *quo tendas*"" , «куда ты должен идти»). Сохра-

* Арамейский.

* Латынь.

няющаяся здесь возможность двусмысленности заключается в толковании этих четырёх значений как отличных друг от друга, но по сути однородных, как если бы, например, буквальное значение относилось к определённом месту или определённом человеку, в то время как аналогическое — к другому месту или другому человеку. Выступая против этой двусмысленности, породившей глупую идею бесконечного толкования, Ориген не устаёт напоминать:

не следует думать, что исторические события являются образом других исторических событий или что телесные вещи являются образом других телесных вещей, следует думать, что телесные вещи являются образом духовной действительности, а исторические события — образом разумемой действительности.

Буквальное и мистическое значения — это не раздельные, а эквивалентные значения: мистическое значение — это лишь восхождение буквы за пределы её логического значения, её трансфигурация в осознании, то есть прекращение действия любого конечного значения. Понять букву, стать притчей значит позволить Царствию сбыться в ней. В притче говорится «как если бы мы не были Царствием», но именно так и только так она открывает врата Царствия.

Притча о «слове о Царствии» в таком случае является притчей о языке, то есть о том, что мы всё ещё только должны осознать — о нашей речевой сути. Осознать наше обитание в языке не значит познать смысл слов, со всеми его нюансами и двусмыслен-

ПРИТЧА И ЦАРСТВИЕ

ностью. Скорее, это значит заметить, что то, что находится в языке под вопросом, — это близость Царствия, его сходство с миром — оно настолько близко и настолько подобно миру, что мы с большим трудом распознаём его. И поскольку его близость является настойчивой необходимостью, а его подобие — апострофой, мы не можем оставить их нереализованными. Слово было дано нам в качестве притчи, не для того, чтобы отдалиться от вещей, но для того, чтобы сохранять нашу близость к ним, чтобы эта близость становилась больше — подобно тому, как мы узнаём в чьём-то облике некое сходство, подобно тому, как к нам прикасается чья-то рука. Говорить притчами — значит просто говорить: *Marana tha*, «Прииди, Господь».

Арамейский.

Что такое акт творения?

В заголовке «Что такое акт творения»? повторено название лекции, проведённой Жилем Делёзом в Париже в марте 1987 года Делёз определял акт творения как «акт сопротивления». Сопротивления смерти, в первую очередь, но также сопротивления информационной парадигме, посредством которой осуществляется власть в обществах, определяемых философом как «общества контроля», чтобы отличить их от дисциплинарных обществ, исследованных Фуко. Любой акт творения чему-то сопротивляется — например, согласно Делёзу, музыка Баха является актом сопротивления против разделения сакрального и профанного.

Делёз не даёт определения термину «сопротивляться» и, судя по всему, использует его в общепринятом значении противодействия внешней силе или угрозе. В «Алфавите»²⁰, говоря о слове «сопротивление», он добавляет, в отношении произведений искусства, что сопротивляться значит всегда высвобождать способность жизни, заключённой в рамки или претерпевшей несправедливость; но, тем не менее, даже здесь не содержится настоящего определения акта творения как акта сопротивления.

Когда много лет читаешь, пишешь и изучаешь, порой бывает, что начинаешь понимать, каков наш

ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

особый способ — если таковой вообще есть — мыслить и проводить исследования. В моём случае речь идёт о понимании того, что Фейербах называл «способностью к развитию», содержащейся в произведениях моих любимых авторов. Истинно философский элемент, содержащийся в произведении — будь это произведение искусства, науки, мысли, — это его способность к дальнейшему развитию, что осталось — или было намеренно оставлено — невысказанным и что теперь нужно найти и подобрать. Почему меня так притягивает этот поиск элемента, открытого для дальнейшего развития? Потому что если до конца следовать этому методологическому принципу, в итоге достигаешь той точки, где уже невозможно различить между своим и тем, что исходит от автора, которого мы читаем. Достижение этой внеличной зоны неразличимости, где пропадают любое имя собственное, любое авторское право и любая претензия на оригинальность, наполняет меня радостью.

Здесь я попытаюсь рассмотреть то, что осталось невысказанным в идее Делёза об акте творения как акте сопротивления, и, тем самым, я попробую продолжить и развить мысль моего любимого автора, разумеется, под мою полную ответственность.

Должен предупредить, что испытываю определённый дискомфорт при использовании, к сожалению, чересчур распространённого в наше время термина «творение» к практическому искусству. Исследуя генеалогию такого использования, я обнаружил, не

ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

без некоторого удивления, что часть ответственности за это лежит на архитекторах. Когда средневековые теологи должны были объяснять сотворение мира, они прибегали к примеру, уже использовавшемуся стоиками. Подобно тому, как дом заранее существует в уме архитектора, писал Фома, так и Бог создал мир, глядя на образ, уже существовавший в его уме. Естественно, Фома всё ещё проводил различие между *creare ex nihilo* характерным для божественного творения, *u/acere de materia*", характерным для человека. Всё же, в любом случае, сравнение между действиями архитектора и Бога уже содержит в себе ростки для пересадки парадигмы творения в поле художественной деятельности.

Поэтому я предпочитаю говорить скорее о поэтическом акте, и если я продолжу для удобства пользоваться термином «творение», я хотел бы, чтобы его здесь понимали без всякого усиления смысла, в простом смысле слова *poiein*, «производить».

Понимание сопротивления просто как противодействия внешней силе не представляется мне достаточным для понимания акта творения. В предисловии к своей книге *Philosophische Bemerkungen* Витгенштейн отмечал, что необходимость сопротивляться давлению и раздражителям, направленным против творчества эпохой бескультуры —

Творением из ничего (лат.).

Творением из материи (лат.).

*** Философские заметки (нем.).

каковой для него была его эпоха, а для нас, конечно, является наша, — в итоге растрчивает и фрагментирует силы индивида. Точно так же в «Алфавите» Делёз посчитал необходимым подчеркнуть, что акт творения непременно связан с высвобождением способности.

Я всё же считаю, что способность, высвобождаемая актом творения, должна быть внутренней способностью, присущей самому акту, точно так же, как ему же должен быть внутренне присущ акт сопротивления. Только в этом разрезе можно понять взаимосвязь между сопротивлением и творением, а также между творением и способностью.

У концепции способности в западной философии богатая история, которую мы можем начать отсчитывать с Аристотеля.

Аристотель противопоставляет способность (*dynamis*) действию (*energeia*) — вместе с тем связывая их, — и это противопоставление, которым отмечена как его метафизика, так и его физика, было оставлено им в наследство сначала философии, а затем науке, средневековой и современной. Именно через это противопоставление Аристотель объясняет то, что мы называем актами творения, наиболее непосредственно совпадавшими для него с практикой *technai* (искусств, в самом широком смысле слова). Особым значением обладают примеры, к которым он прибегает, когда хочет проиллюстрировать переход от способности к действию: архитектор (*oikodemos*), музыкант, играющий на

цитре, скульптор, но также грамматик и, в целом, любой человек, владеющий знанием или техникой. Способность, о которой Аристотель говорит в IX книге «Метафизики» и во II части книги «О душе», является, соответственно, не общей способностью, позволяющей нам говорить о ребёнке, что он может стать архитектором или скульптором, а способностью, присущей тому, кто овладел соответствующим искусством или знанием. Аристотель называет такую способность *hexis*, производным от слова *echo*, «иметь»-, это навык, то есть владение какой-либо способностью или умением.

Тот, кто обладает способностью — или имеет соответствующий навык, — может как задействовать, так и не задействовать её. Способность, — и это гениальный, несмотря на его полную очевидность, тезис Аристотеля — по сути, определяется возможностью её нереализованности. Архитектор способен в той мере, в какой он может ничего не построить, способность — это временно не реализованное действие. (В политике, как хорошо известно, существует специальная фигура под названием «провокаатор», чьей задачей является как раз вынуждать лицо, обладающее властью, реализовать её, привести её в действие.) Таким образом Аристотель отвечает в «Метафизике» на тезис мегарцев²¹, довольно небезосновательно утверждавших, что способность существует только в самом действии (*energei monodynastai, otan te energei ou dynastai, Met. 1046b, 29-30*²²). Если бы это было так, возражает Аристо-

тель, мы не могли бы считать архитектором архитектора, когда он не строит, или называть врачом врача в те моменты, когда он не занимается искусством врачевания. Под вопросом здесь сам образ бытия способности, существующей в форме *hexis*, то есть мастерства, в противоположность лишённости. Есть форма как присутствие того, что не задействовано, и это исключительное присутствие и является способностью. В важнейшем отрывке из «Физики» Аристотель безо всяких оговорок утверждает: «*Steresis*, лишённость, есть в некотором отношении вид» (*eidos ti*, *Phys.* 193b, 19-20)²³.

Аристотель своим характерным жестом доводит этот тезис до крайности, до той точки, где он почти превращается в апорию. На основании того факта, что способность определяется возможностью её нереализованности, он делает вывод об основополагающей взаимопричастности способности и неспособности. «Неспособность [*adynamia*] и неспособное, — пишет он (*Met.* 1046a, 29-32), — это противоположное способности [*dynamis*] такого рода отсутствие <её>, так что способность бывает всегда к тому же и в том же отношении, как неспособность [*ton autou kai kata to autopasa dynamis adynamia*]²⁴. *Adynamia*, «неспособность», не означает здесь отсутствие всякой способности, но скорее способность-не- (переходить к действию), *dynamis te energein*. Этим тезисом определяется особая амбивалентность любой человеческой способности, которая, в своей первоначальной структуре,

ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

поддерживается в своём отношении к собственной лишённости и всегда — и в отношении к ней же — является способностью быть или не быть, делать или не делать. Именно в этом отношении, согласно Аристотелю, заключается сущность способности. Живущий, существующий в образе способности способен на собственную неспособность, и только в этом он обладает своей способностью. Он может существовать и действовать, потому что поддерживает своё отношение к собственному небытию и недеянию. В способности, ощущение — это обязательная анестезия, мысль — это не-мысль, действие — это бездействие.

Если мы вспомним, что примеры способности-не- почти всегда берутся из среды человеческих знаний и техники (грамматика, музыка, архитектура, медицина и т. д.), мы можем сказать, что человек — это живое существо, явно пребывающее в измерении способности, возможности и возможности-не-. Любая человеческая способность одновременно и изначально является также неспособностью; любая возможность быть или делать у человека прежде всего соотносится с собственной лишённостью.

Если мы вернёмся к нашему вопросу об акте творения, вышесказанное означает, что его ни в коем случае нельзя понимать, согласно нынешним представлениям, как простой переход от способности к действию. Художник — это не тот, кто обладает способностью к творению и в определённый

момент решает, неизвестно как и почему, реализовать и задействовать её. Если любая способность изначально является неспособностью, способностью-не-, то как может произойти переход к действию? Актом способности пианиста играть на пианино, несомненно, является исполнение им музыкального произведения на фортепиано; но что происходит со способностью не играть в тот момент, когда он начинает играть? Как реализуется способность не играть?

Теперь мы можем взглянуть по-новому на отношение творения к сопротивлению, о котором говорил Делёз. В любом акте творения содержится нечто, сопротивляющееся и противодействующее выражению. Этимологическое значение слова «сопротивление», происходящего от латинского *sisto*^f, — «останавливать, удерживать в неподвижности» или «останавливаться». Этой силой, удерживающей и останавливающей способность в её движении к действию, является неспособность, способность-не-. То есть способность — это двойственная сущность, которая не только может что-то одно и вместе с тем противоположное ему, но и содержит в себе самой неотделимое и неугасаемое сопротивление.

Если это так, мы должны рассматривать акт творения как поле действия сил, расположившееся между способностью и неспособностью, возможностью и возможностью-не действовать и сопро-

* Ставлю (лат.).

тивляться. Человек может господствовать над своей способностью и иметь к ней доступ только через собственную неспособность; но — именно поэтому — на деле ему не дано господствовать над способностью, а быть поэтом, соответственно, означает: находиться во власти собственной неспособности.

Только способность, содержащая в себе как способность, так и неспособность, является, таким образом, высшей способностью. Если любая способность является как способностью быть, так и способностью не быть, переход к действию может произойти только через перенесение в акт собственной способности-не-. Это означает, что если каждому пианисту обязательно принадлежат способность играть и способность не играть, то Гленн Гульд в таком случае — тот, кто может лишь не не-играть и, обращая свою способность не только на акт, но и на свою же собственную неспособность, играет, образно говоря, благодаря своей способности не играть. Перед лицом умения, просто отрицающего и отталкивающего собственную способность не играть, и таланта, способного только играть, мастерство сохраняет и реализует в акте не свою способность играть, а свою способность не играть.

Изучим теперь конкретнее действие сопротивления в акте творения. Подобно невыразимому у Бенямина²⁵, препятствующему в произведениях притязаниям видимости на целостность, сопротивление действует в качестве критической силы, тормозящей

слепой и непосредственный импульс способности к действию, и, тем самым, не позволяет ей целиком разрешиться и исчерпаться в нём. Если бы творение было только способностью-к-, которая может лишь слепо переходить в акт, искусство деградировало бы до простого исполнения, достигающего завершенной формы с деланной непринуждённостью, потому что оно избавилось бы от сопротивления способности-не-. Вопреки распространённому недоразумению, мастерство — это не формальное совершенство, а как раз наоборот, сохранение способности к действию, спасение несовершенства в совершенной форме. На холсте мастера или на странице великого писателя сопротивление способности-не- оставляет отпечаток на произведении как внутренняя вычурность, присутствующая в любом шедевре.

Именно на этой способности-не- в конечном итоге основывается любой по-настоящему критический момент: то, что становится явным благодаря ошибке вкуса, — это недостаток не столько на уровне способности-к-, сколько на уровне способности-не-. Тот, кому не хватает вкуса, не способен удержаться от чего-либо, отсутствие вкуса — это всегда неспособность не сделать.

Печать необходимости, поставленная на произведении, — это как раз то, что могло не быть или быть иным: его случайность. Речь не идёт об исправлениях, демонстрируемых радиографией на холсте или засвидетельствованных в редакции или вариантах рукописей: скорее речь идёт о том «лёгком, неу-

ловимом трепете» в самой неподвижности формы, которым, согласно Фосийону²⁶, отличается классический стиль.

Данте в одной строфе вкратце описал эту двусмысленную черту поэтического творчества: «Как если б мастер проявлял умение, / Но действовал дрожащею рукой»²⁷. В интересующей нас здесь проблеме явное противоречие между навыком и рукой не является дефектом, оно в совершенстве выражает двойную структуру любого подлинного творческого процесса, доверительно и показательно балансирующего между двумя противоречивыми импульсами: натиском и сопротивлением, вдохновением и самокритикой. И этим противоречием пронизан весь поэтический акт, с того момента, как навык начинает в чём-либо противоречить вдохновению, появляющемуся извне и по определению не поддающемуся контролю со стороны навыка. В этом смысле сопротивление способности-не-, отключая навык, остаётся верным вдохновению, чуть ли не препятствуя его материализации в произведении: вдохновлённый художник остаётся без произведения. И, тем не менее, способностью-не- нельзя, в свою очередь, овладеть, чтобы преобразовать её в автономный принцип, в итоге препятствующий созданию какого-либо произведения. Решающим значением обладает тот факт, что произведение всегда рождается из диалектики этих двух тесно связанных принципов.

В одной своей важной книге Симондон²⁸ написал, что человек — это, так сказать, существо из двух

состояний, воплощающее диалектическую связь между неиндивидуализированной и внеличной частью, с одной стороны, и индивидуальной и личной частью, с другой. Часть, предшествующая индивидуальности, — это не хронологическое прошлое, реализованное и разрешившееся в какой-то момент в индивиде: оно сосуществует с ним, оставаясь его интегральной частью.

В данном смысле можно считать акт творения сложной диалектической связью между внеличным элементом, предшествующим индивидуальному субъекту и опережающим его, и личным элементом, упорно сопротивляющимся первому. Внеличное — это способность-к-, гений, подталкивающий к написанию произведения и самовыражению, а способность-не — это умолчание, выдвигаемое индивидом против внеличного, характер, упрямо сопротивляющийся самовыражению и оставляющий на нём свой след. Стиль произведения зависит не только от внеличного элемента, от творческой способности, но также от того, что сопротивляется и чуть ли не вступает в конфликт с ней.

Способность-не, однако, не отрицает способность и форму; напротив, через своё сопротивление Она в чём-то выявляет их, подобно тому, как манера не просто противодействует стилю, но порой способна подчёркивать его.

Строфа Данте, в данном смысле, представляет собой пророчество, предвосхищающее позднюю живопись Тициана, примером которой может служить «Благо-

вещение» из церкви Сан-Сальвадор²⁹. Тот, кто видел это необычайное полотно, не может не поражаться тому, как цвет, тускнеющий не только в облаках над двумя персонажами, но даже на крыльях ангелов, одновременно перетекает в то, что вполне оправданно назвали тлеющей магмой, где «плоть трепещет», а «свет борется с тенью». Неудивительно, что Тициан использовал непривычную формулировку в подписи к данному произведению: *Titianus fecit fecit*: Тициан эту работу «сделал и переделал» — чуть ли не «передумал делать». Тот факт, что радиография обнаружила под этой подписью обычную формулировку *faciebat*", вовсе не обязательно должен означать, что речь идёт о позднейшем добавлении. Вполне может быть, что, напротив, Тициан закрасил её как раз для того, чтобы подчеркнуть особенность своего произведения, которое, по предположению Ридольфи³⁰ — вероятно, ссылавшегося на устную традицию, восходящую к самому Тициану, — заказчики посчитали *non ridotta a perfettione*".

С этой точки зрения, вполне возможно, что надпись, внизу под вазой с цветами, *ignis ardens non comburens* ""', отсылающая к эпизоду с неопалимой купиной из Библии и, согласно теологам, символизирующая девственность Марии, могла быть проставлена Тицианом как раз для того, чтобы подчеркнуть особенный характер акта творения, вечно полыхав-

* Сделал (лат.).

«Не доведённой до совершенства» (диалект итал. яз.).

*** «Огонь горящий, но не опаляющий» (лат.).

шего на поверхности холста, — совершенная метафора способности, которая горит, никогда не угасая.

Поэтому его рука дрожит, но эта дрожь — высшее мастерство. То, что дрожит и чуть ли не танцует в форме, — это способность: *ignis ardens non comburens*.

Отсюда уместность образов творчества, столь часто встречающихся у Кафки, в которых великий художник определяется как раз абсолютной неспособностью в отношении своего искусства. С одной стороны, это признание великого пловца:

Признаю, что мне принадлежит мировой рекорд, но если вы меня спросите, как я его поставил, я не смогу вам дать удовлетворительного ответа. Потому что, на деле, я не умею плавать. Я всегда хотел научиться, но у меня никогда не было такой возможности³¹.

С другой стороны, выдающаяся певица мышинного народа Жозефина — она не только не умеет петь, но и пищит слабее, чем подобные ей, и, тем не менее, именно поэтому она «производит на нас впечатление, какого напрасно домогался бы более искусный певец и которое зависит именно от недостаточности её умения и голосовых средств»³².

Возможно, больше нигде так, как в этих образах, нынешняя концепция искусства как знания или навыка не была столь же радикально поставлена под вопрос: Жозефина поёт, несмотря на собственную неспособность петь, как великий пловец плавает, несмотря на собственное неумение плавать.

Способность-не — это не другой вид способности, отличный от способности-к-: это бездействие последней, результат отключения схемы способность/действие. В этом заключается основной узел связи между способностью-не- и бездействием. Как Жозефина благодаря своему неумению петь лишь издаёт писк, свойственный всем мышам, но при этом сам её писк «освобождён от оков повседневности» и показан во всей своей «истинной сущности», так и способность-не-, приостанавливая переход к действию, нейтрализует способность и демонстрирует её как таковую. Способность не петь — это, в первую очередь, приостановка способности петь и её демонстрация, не просто переходящая в действие, а обращающаяся к самой себе. Это значит, что нет способности не петь, предшествующей способности петь, которая должна аннулироваться для того, чтобы способность могла реализоваться в пении: способность-не- — это внутреннее сопротивление способности, не позволяющее ей просто исчерпаться в действии и заставляющее её обратиться к себе самой, превратить себя в *potentia potentiae**, стать способной на собственную неспособность.

Произведение — например, картина «Менины»³³, — создаваемое в результате этой приостановки способности, представляет не только свой объект: вместе с ним оно представляет способность — искусство, — при помощи которой оно было напи-

* Потенциальную силу (лат.).

сано. Так и великая поэзия говорит не только то, что говорит, но также сообщает тот факт, что она это говорит, способность и неспособность сказать это. Живопись — это приостановка и демонстрация способности взгляда, как поэзия является приостановкой и демонстрацией способности языка.

В нашей традиции принято мыслить бездействие как некое обособление, обращение способности к самой себе. В известном фрагменте из книги двенадцатой «Метафизики» (1074b, 15-35) Аристотель утверждает, что «мысль [*noesis*, акт мышления] есть мышление о мышлении [*noeseos noesis*]»³⁴. Формула Аристотеля не означает, что мышление берёт за объект само себя (если бы это было так, образовалось бы — перефразируя логическую терминологию — с одной стороны, метамышление, с другой — мысль-объект, осмысленная, но немыслящая мысль).

Апория, в предложении Аристотеля, касается самой природы *nous*", которая в трактате «О душе» была определена как бытие способности («ум по природе не что иное, как способность», и ничто «до того, как оно мыслит, не есть что-либо действительное из существующего» — «О душе» 429a, 21-24)³⁵, а во фрагменте из «Метафизики», напротив, определяется как чистое действие, чистая *noesis*:

А может быть, он мыслит, но эта деятельность мысли зависит от <чего-то> другого (ибо то, что составляет его сущность, это не мысль [*noesis*, деятельность

* Мысли, разума (*греч.*).

мышления], но способность <к мысли>), тогда мы не имеем в нём наилучшей сущности... Если разум не есть мысль, но способность <к мысли>, тогда непрерывность мышления, естественно, должна быть для него в тягость³⁶.

Эта апория разрешится, если мы вспомним, что в трактате «О душе» философ написал, что *νοῦς*, когда становится в действии каждым из мыслимого, «тогда он точно так же есть некоторым образом в возможности [...] и тогда он способен мыслить самого себя» («О душе» 429b, 9-10)³⁷. В то время как в «Метафизике» мышление мыслит само себя (то есть имеет место чистое *действие*), в трактате «О душе» вместо этого речь идёт о способности, которая, в той мере, в какой может не переходить в действие, остаётся свободной, бездействующей и может таким образом мыслить сама себя: нечто вроде чистой способности.

Именно благодаря этому пребыванию способности в бездействии становится возможным мышление мышления, живопись живописи, поэзия поэзии.

Если обособление подразумевает изначальный избыток способности в каждом случае реализации действия, тогда следует помнить, что правильно мыслить обособление прежде всего значит каждый раз отказываться от схемы субъект/объект, отключать её. В картине Веласкеса или Тициана живопись (*lapicturerepicta*) — это не объект пишущего её субъ-

* Написанная картина (*лат.*).

ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

екта (*pictura pingens*"), подобно тому, как в «Метафизике» Аристотеля мышление — это не объект мыслящего субъекта, что было бы абсурдом. Напротив, живопись живописи означает только то, что живопись (способность к живописи, *la pictura pingens*) выражается и застывает в акте живописи, точно так же, как поэзия поэзии означает, что язык выражается и застывает в стихотворении.

Я заметил, что в этих размышлениях об акте творения постоянно возвращается термин «бездействие». Возможно, здесь мне стоит попытаться очертить хотя бы элементы того, что я хотел бы определить как «поэтику — или политику — бездействия». Я добавил термин «политика», потому что при попытке иначе мыслить *poiesis*, деятельность людей, невозможно не поставить под вопрос также наше понимание политики.

В одном из фрагментов «Никомаховой этики» (1097b, 22 ss.) Аристотель поднимает вопрос о том, что является делом человека и в какой-то момент предлагает гипотезу, что у человека вообще нет собственного дела, что человек по сути своей бездеятелен:

подобно тому, как у флейтиста, ваятеля и всякого мастера [*technites*] да и вообще у тех, у кого есть определённое назначение [*ergon*] и занятие [*praxis*], собственно благо [*tagathon*] и совершенство [*to eu*] заключены в их деле [*ergon*], точно так, по-видимому, и у человека [вообще], если только для него

** Пишущий картину (*лат.*).

существует [определённое] назначение [*ti ergon*]. Но возможно ли, чтобы у плотника и башмачника было определённое назначение и занятие, а у человека не было бы никакого, и чтобы он по природе был бездельник [*tifrgos*]?³⁸

Ergon в данном контексте значит не просто «дело», а то, чем определяется *energeia*, действие или бытие-в-действии, присущее человеку. В том же смысле ещё Платон задавался вопросом, какова особая деятельность, *ergon* — например, лошади. Вопрос о деле или об отсутствии дела у человека обладает решающим стратегическим значением, потому что от этого зависит не только возможность определить его природу или его особенную суть, но также, в перспективе Аристотеля, возможность определить, в чём заключается его счастье и, соответственно, его политика.

Естественно, Аристотель сразу отбрасывает гипотезу о том, что человек по сути своей *argos*, бездеятельное животное, которое нельзя определить никаким делом и никаким призванием.

Я же, напротив, хотел бы предложить всерьёз отнестись к этой гипотезе и соответственно отталкиваться от предпосылки, что человек является живым существом без своего дела. Речь ни в коем случае не идёт о какой-то исключительно редкой гипотезе, если учесть, что, несмотря на всё негодование теологов, политологов и фундаменталистов всех тенденций и всех партий, она не перестаёт вновь и вновь возникать в истории нашей культуры. Я хотел бы

упомянуть лишь два момента проявления этой концепции в двадцатом веке, причём первый — из научной среды, а именно замечательную брошюру Луиса Болька, профессора анатомии из Амстердамского университета, под названием *Das Problem der Menschwerdung* («Проблема антропогенеза», 1926). Согласно Болку, человек происходит не от взрослого примата, а от зародыша примата, обретшего способность воспроизводиться. То есть человек — это детёныш обезьяны, положивший начало автономному виду. Этим объясняется тот факт, что по сравнению с другими живыми существами он всегда был и остаётся существом способности, готовым приспособиться к любой среде, к любой пище и к любому роду деятельности, при том, что его суть не исчерпывается и не определяется ничем из вышеперечисленного.

Второй пример — из области искусств. Это отдельный опус Казимира Малевича, озаглавленный «Лень как действительная истина человечества», где, вопреки традиции, рассматривающей труд как реализацию человека, лень утверждается как «величайший образ человечества»³⁹, чьим наиболее адекватным символом становится белое на белом, высшая стадия, достигнутая супрематизмом в живописи. Этот текст, как все другие попытки осмыслить бездеятельность, как, например, непосредственно предшествовавшая ему «Похвала лени» Лафарга⁴⁰, определяя бездеятельность исключительно через её противопоставление труду, остаётся заложником негативного определения собственного объекта.

Если в античности при помощи негативной приставки определялся труд — *negotium*", противопоставлявшийся созерцательной жизни — *otium*'*, то наши современники, судя по всему, не способны представить себе созерцание, бездеятельность и праздность иначе, как отдых от труда или его отрицание.

Для нас же, поскольку мы пытаемся определять бездеятельность в её отношении к способности и акту творения, само собой разумеется, что мы не можем считать её праздностью или инерцией, скорее Это особенная практика или способность, изначально Соотносящаяся с собственной бездеятельностью.

Спиноза в «Этике» пользуется концепцией, на мой взгляд, полезной для понимания того, о чём мы говорим. Она называется *acquiescentia in se ipso* — «удовольствие, возникающее вследствие того, что "Человек созерцает самого себя и свою способность к действию» (IV, Теорема 52, Доказательство)⁴¹. Что значит «созерцать свою способность к действию»? Что такое бездеятельность, состоящая из созерцания своей способности к действию?

Думаю, что речь идёт о бездеятельности, внутренне присущей, так сказать, самому действию, о своеобразной практике, раскрывающей и созерцающей в деле, прежде всего, способность, ту способность, что не предшествует делу, а сопровождает и оживляет его и открывает в возможности. Жизнь,

Занятие, дело (*лат.*).

Досуг (*лат.*).

ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

созерцающая собственную способность действовать и не действовать, становится бездеятельной во всех своих действиях, живёт только своей жизне-способностью.

Так можно понять основную функцию, приписываемую западной философией созерцательной жизни и бездеятельности: это чисто человеческая практика, которая, приводя все действия и функции живущего к бездеятельности, заставляет их, образно говоря, вращаться в пустоте и, тем самым, открывает их в возможности. Созерцание и бездеятельность, в этом смысле, являются метафизическими действующими силами антропогенеза, которые, освобождая живущего человека от всякой биологической и социальной судьбы и от всякой предопределённой задачи, предоставляют ему возможность для того особого отсутствия деятельности, что мы привыкли называть «политикой» и «искусством». Политика и искусство — это не задачи и не просто «дела»: скорее, это названия для того измерения, где речевые и телесные, материальные и нематериальные, биологические и социальные действия отключаются и подлежат созерцанию как таковые.

Надеюсь, что на данном этапе то, что я имел в виду, говоря о «поэтике бездеятельности», стало яснее. И, возможно, образцовой моделью действия, состоящего из сведения всех человеческих дел к бездеятельности, является как раз поэзия. Чем на деле является поэзия, если не речевым действием, отключающим и сводящим к бездеятельности все ком-

муникативные и информативные функции речи, с тем, чтобы открыть её для нового, возможного использования? Или, в терминах Спинозы, той точкой, на которой язык, отключив все свои полезные функции, отдыхает сам в себе, созерцает свою способность говорить? В данном смысле «Комедия», или «Песни», или «Семя слёз»⁴² — это созерцание итальянского языка, секстина Арнаута Даниэля⁴³ — это созерцание провансальского языка, «Трильсе» и посмертное издание стихов Вальехо⁴⁴ — созерцание испанского языка, «Озарения» Рембо⁴⁵ — созерцание французского языка, гимны Гёльдерлина⁴⁶ и стихи Тракля — созерцание немецкого языка.

Поэзия делает то же для способности говорить, что политика и философия должны делать для способности действовать. Приводя к бездеятельности Экономические и социальные операции, они демонстрируют, на что способно человеческое тело, открывают перед ним возможности нового использования.

Спиноза назвал сутью всякой вещи желание, *conatus*", как стремление упорствовать в собственном бытии. Если позволительно выразить небольшое замечание к великой мысли, я сказал бы, что теперь мне кажется, что даже этой идее Спинозы должно быть оказано небольшое сопротивление, как мы видели в случае с актом творения. Разумеется, любая вещь желает и стремится упорствовать в своём бытии; но, вместе с тем, она сопротивляется этому желанию,

* Усилие (лат.).

по крайней мере, хоть на миг, она сводит его к бездеятельности и созерцает его. Речь, опять же, идёт о внутреннем сопротивлении желанию, бездеятельности, внутренне присущей действию. Но только оно наделяет *conatus* справедливостью и истиной. Одним словом — и, по крайней мере, в искусстве это решающий элемент — его благость.

Водовороты

Спираль представляет собой архетипическое движение воды. Если вода, текущая по руслу какой-либо реки, сталкивается с препятствием, будь это ветвь или опоры моста, прямо на этой точке образуется спиральное движение, которое, стабилизируясь, принимает форму и плотность водоворота. То же самое может случиться при столкновении двух потоков воды с разной температурой или скоростью: в этом случае мы также увидим формирование воронок, кажущихся неподвижными в потоке волн или течений. Но даже завитки, формирующиеся на гребне волны, — это водоворот, разбивающийся из-за силы притяжения, становясь пеной.

Водоворот обладает собственным ритмом, который сравнивают с движением планет вокруг Солнца. Его внутренняя часть движется со скоростью, превышающей скорость его внешнего поля, точно так же, как планеты вращаются с большей или меньшей скоростью в зависимости от своего расстояния от Солнца. В своём спиральном вращении он удлиняется книзу, чтобы вновь подниматься вверх в виде некоей внутренней пульсации. Кроме того, если бросить в пучину какой-нибудь предмет, например, заострённую щепку, — она примет в своём неустанном вращении то же направление,

ВОДОВОРОТЫ

указывая на точку, находящуюся, образно говоря, на Северном полюсе водоворота. Однако центр, вокруг и в сторону которого безостановочно устремляется водоворот, — это чёрное солнце, обладающее бесконечной силой втягивания и засасывания. По мнению учёных, этот феномен характеризуется, прежде всего, тем фактом, что в той точке водоворота, где радиус равен нулю, давление равно «минус бесконечности».

Задумаемся об особенном, своеобразном статусе, характерном для водоворота: это форма, отделившаяся от потока воды, чьей частью она была и в чём-то остаётся, автономная область, закрытая в себе самой, подчиняющаяся своим собственным законам, но в то же время тесно связанная со всем, во что она погружена, созданная из той же материи, находящейся в непрерывном взаимодействии с окружающей её жидкой массой. Водоворот — самодостаточная сущность, но в то же время в нём нет ни единой капли, полностью принадлежащей ему, его идентичность абсолютно не материальна.

Известно, что Бенъямин сравнил первоисток с водоворотом:

Первоисток [*Ursprung*] находится в потоке становления как водоворот, затягивающий первоматериалы [*Entstehung*] в свой собственный ритм [...]. Первоначальное, с одной стороны, хочет быть познанным как реставрация, как восстановление, а с другой, именно по этой причине, как нечто незавершённое и незаконченное. В любом феномене первоистока определяется

образ, в котором идея всегда будет вновь сталкиваться с историческим миром, до тех пор, пока она не будет покоиться в завершённом виде в целостности своей истории. Ведь первоисток не возникает из сферы фактов, он соотносится с их пред- и постисторией [...]. Поэтому категория первоистока является не чисто логической, как хотел бы Коген, а исторической⁴⁷.

Попытаемся серьёзно рассмотреть образ первоистока как водоворота. Во-первых, первоисток перестаёт предшествовать становлению и оставаться отделённым от него в хронологии. Подобно воронке, образующейся в течении реки, первоисток современен становлению феноменов, из которых он получает свою материю и в которых он в то же время обретается в автономном и неподвижном виде. И поскольку он сопровождает историческое становление, поиск понимания последнего должен означать не возвращение назад, к первоистоку, отделённому во времени, а его постоянное сравнение с тем, что, подобно водовороту, продолжает присутствовать в нём.

Понимание феномена достигается не за счёт выделения его первоистока в какой-то удалённой во времени точке. Сам *архэ*⁴⁸ вихреобразный водоворот, отыскать который стремится археологическое исследование, представляет собой историческое *a priori*, остающееся имманентным становлению и продолжающее действовать в нём. Водоворот первоистока

* Первоисток (греч.).

ВОДОВОРОТЫ

постоянно присутствует и в ходе нашей жизни, беззвучно сопровождает наше существование в каждый момент. Порой он приближается, порой отдаляется вплоть до такой точки, что нам уже не удаётся ни замечать его, ни ощущать его подводное клочкотание. Но, в решающие моменты, он подхватывает нас и затягивает в себя, и тогда мы вдруг осознаём, что не являемся ничем иным, кроме как фрагментом начала, продолжающего вихриться в той пучине, откуда происходит наша жизнь, а он продолжает описывать круги в глубине до тех пор, пока — если только случай не выплёвывает его наружу — он не достигает точки бесконечного негативного давления и не исчезает в ней.

Есть существа, только и желающие, чтобы водоворот первоисточка вновь засосал их в себя. Другие, напротив, поддерживают с ним сдержанные и осторожные отношения, ухищряясь по мере возможности не давать мальстрёму поглотить себя. Наконец, третьи, более боязливее или менее сведущие, не решаются даже бросить взгляд внутрь него.

Две крайние стадии состояния жидкости — бытия — это капля и водоворот. Капля — это та точка, где жидкость отделяется от самой себя, погружается в экстаз (вода, падая или брызгая, в крайней точке разделяется на капли). Водоворот — это та точка, где жидкость концентрируется на себе, вращается и углубляется сама в себя. Бывают существа-капли и существа-водовороты, создания, всеми силами

стремящиеся выделиться вовне, и другие, упорно заворачивающиеся в самих себя, углубляясь всё сильнее. При этом любопытно, что даже капля, падая в воду, производит водоворот, превращается в спираль и пучину.

Необходимо рассматривать субъект не как субстанцию, а как водоворот в потоке бытия. У него нет иной субстанции, кроме его собственного бытия, но по отношению к последнему он обладает образом, манерой и движением, полностью принадлежащими ему самому. И именно в данном смысле необходимо понимать отношения между субстанцией и её способами действия. Эти способы — воронки в безграничном поле субстанции, которое, разрушая и вращаясь в самом себе, субъективизируется, обретает самосознание, страдает и наслаждается.

Имена — а каждое имя является именем собственным, или божественным именем — это водовороты в историческом становлении языков, воронки, в которых семантическое и коммуникативное напряжение речи закупоривается в себе самом, постепенно становясь равным нулю. В имени мы уже не сообщаем — или ещё не сообщаем — ничего, мы только называем.

Возможно, поэтому в наивном представлении о первоисточке языка мы представляем себе, что сначала появляются имена, сдержанно и изолированно, как в словарях, которые мы затем комбинируем, с тем чтобы сформировать из них речь. Опять же, очевид-

ВОДОВОРОТЫ

ным становится то, насколько это детское представление, если мы учтём, что имя в действительности является водоворотом, пронизывающим и прерывающим семантический поток речи, и не просто для того, чтобы упразднить её. В водовороте именования лингвистический знак, вращаясь и разрушая в себе самом, усиливается и обостряется до крайней степени, чтобы затем дать затянуть себя в точке бесконечного давления, где он исчезает как знак, чтобы возникнуть вновь с другой стороны в виде чистого имени. И поэтом является тот, кто ныряет в этот водоворот, где всё становится для него именем. Он должен одно за другим выуживать значимые слова из речевого потока и бросать их в пучину, чтобы вновь обретать их в виде имён в образцовом народном диалекте поэмы. И этого мы достигаем — если достигаем вообще — лишь в самом конце нашего погружения в водоворот происхождения.

ВО ИМЯ КОГО?

Много лет назад в одной стране, недалеко от Европы, где политическая ситуация была безнадёжной, а народ — унылым и несчастным, за несколько месяцев до революции, повлекшей за собой свержение правителя, по рукам ходили кассеты с записанным на ней голосом, кричавшим:

Во имя Бога милостивого и милосердного! Проснитесь! Уже десять лет правитель говорит о развитии, в то время как народу не хватает продуктов первой необходимости. Он даёт нам обещания на будущее, но люди знают, что обещания правителя — лишь пустые слова. Духовное и материальное положение страны отчаянное. Я обращаюсь к вам, студенты, рабочие, крестьяне, торговцы и ремесленники, призывая вас к борьбе, к формированию оппозиционного движения. Конец режима близок. Проснитесь! Во имя Бога милостивого и милосердного!

Угнетённые и несчастные люди послушались этого голоса, и коррумпированному правителю пришлось бежать. Народ нашей страны — тоже грустный и несчастный, политика здесь тоже угасла и не оставляет надежд. Но если тот голос говорил во имя чего-то — во имя Бога милостивого и милосердного, — во имя кого или во имя чего может быть поднят голос в нашей стране? Ведь на деле недоста-

ВО ИМЯ КОГО?

точно, чтобы тот, кто говорит, произносил правдивые вещи и выражал мнения, разделяемые народом. Для того, чтобы к его словам прислушивались, необходимо, чтобы он говорил во имя чего-то. В конечном итоге, это решающий фактор в любом вопросе, в любом выступлении, в любом разговоре: во имя чего ты говоришь?

В течение веков и в нашей культуре решающие слова, в добре и во зле, произносились от имени Бога. В Библии не только Моисей, но все пророки и Иисус говорят от имени Бога. Ради него построены готические соборы и написаны фрески Сикстинской капеллы, ради любви к этому имени написаны «Божественная комедия» и «Этика» Спинозы. И даже в повседневной жизни, в моменты отчаяния и радости, гнева или надежды слово произносили и выслушивали всегда во имя Бога. Но правда также и то, что во имя Бога велись войны крестовых походов и преследовали невинных.

Уже давно люди здесь перестали говорить от имени Бога. Пророки — возможно, не без причины — уже не пользуются доброй славой, а те, кто мыслит и пишет, не хотят, чтобы их слова принимали за пророчество. Даже священники нехотя упоминают имя Бога вне литургии. Их место заняли эксперты, они говорят от имени знаний и техники, которые они представляют. Но говорить от имени собственного знания и собственной компетенции ещё не значит говорить во имя чего-то. Тот, кто

говорит от имени знаний или техники, по определению не может говорить ни о чём, что выходит за рамки таких знаний или техники. Учитывая неотложность наших вопросов и сложность нашей ситуации, мы смутно чувствуем, что никакая техника, никакое частичное знание не могут даже пытаться дать нам ответ. Поэтому когда мы вынуждены их слушать, мы не верим, не можем поверить в обоснования, приводимые техниками и экспертами. «Экономика» и техника могут — наверное — заменить политику, но они не могут дать нам имени, во имя которого можно говорить. Поэтому мы можем называть вещи, но мы больше не можем говорить *во* имя.

То же самое касается философа, претендующего на право говорить от имени знаний, ассоциирующихся сегодня исключительно с академическими дисциплинами. Если слово философии обладало смыслом, это происходило только потому, что она говорила, отталкиваясь не от знаний, а от сознания собственного незнания, то есть от приостановки любой техники и любого знания. Философия — это не среда дисциплины, а мощная сила, способная мгновенно оживить любую среду познания и жизни, вынуждая её столкнуться с собственными пределами. Философия — это чрезвычайное положение, объявленное в любом знании и любой дисциплине. И это чрезвычайное положение зовётся истиной. Но истина — вовсе не то, во имя чего мы говорим, она — содержание наших слов; мы не

ВО ИМЯ КОГО?

можем говорить во имя истины, мы можем только говорить правду. Во имя чего тогда сегодня может говорить философ?

Этот же вопрос касается поэта. Во имя кого или чего, к кому или к чему он может обратиться сегодня? Возможность сотрясти историческое существование народа — как было сказано, — видимо, исчезла. Искусство, философия, поэзия, религия уже не могут, по крайней мере на Западе, принять на себя историческое предназначение народа и повести его к новым задачам — и никто не говорит, что это плохо. Они превратились в культурный спектакль и утратили всякую историческую действенность. Мы говорим об именах, но не о словах, сказанных во имя чего-либо.

Каковыми бы ни были причины, приведшие нас к этому, сегодня мы знаем, что не можем говорить во имя Бога. И, как мы видели, даже во имя истины говорить не можем, потому что истина — это не имя, а дискурс. Как раз такое отсутствие имени затрудняет возможность взять слово тому, кому есть что сказать. Сегодня говорят хитрецы и тупицы, и они делают это во имя рынка, кризиса, псевдонауки, каких-то аббревиатур, партийных органов и министерств, хотя при этом зачастую им нечего сказать.

Тот, кому наконец хватает смелости заговорить, знает, что говорит — или, в итоге, молчит — во имя отсутствующего имени.

Говорить — или молчать — во имя чего-то отсутствующего означает пытаться заявить о необходимости. В своей чистой форме необходимость — это всегда потребность в отсутствующем имени. И напротив, отсутствующее имя требует от нас, чтобы мы говорили от его имени.

Говорят, что одна вещь требует другой, в том смысле, что если первая есть, то вторая тоже будет, без необходимости, чтобы первая её логически подразумевала или вынуждала существовать. То, чего требует требование, на деле это не реальность, а возможность чего-то. В то же время возможность, становящаяся объектом требования, сильнее любой реальности. Поэтому отсутствующему имени не хватает возможности слова, даже если никто не выходит вперёд, чтобы произнести его. Но тому, кто в итоге решается заговорить — или замолчать — во имя этой потребности, не нужна никакая другая легитимация для его слова или для его молчания.

Согласно каббалистам, люди могут говорить, потому что в их языке есть слово Бог («имя Бога» — это тавтология, потому что в иудаизме Бог *и есть* имя, *Шем ха-Мефораи*). Тора — это не что иное, как комбинация букв в имени Бога, она буквально состоит из божественных имён. Поэтому, пишет Шолем, «имя Бога — это главное имя, в котором заключается начало всех языков».

Если мы оставим в стороне педантизм каббалистов, мы можем сказать, что говорить во имя Бога значит говорить во имя языка. Именно этим

ВО ИМЯ КОГО?

и только этим определяется достоинство поэта и философа: они говорят исключительно во имя языка. Что же произойдёт, когда в современности имя Бога начнёт исчезать из языка людей? Что такое язык, из которого исчезло имя Бога? Ответ Гёльдерлина — решительный, пусть неожиданный — следующий: язык поэзии, язык без имени. «Поэту, — пишет он, — не нужно ни оружие, / ни хитрость, пока ему помогает отсутствие Бога»⁴⁸.

Для поэта необходимость обладала именем: народ. Как Бог, чьим синонимом он часто является, народ для поэта всегда представляет собой объект, а также субъект необходимости. Отсюда основополагающий узел между поэтом и политикой, и отсюда же трудное положение, в котором в определённый момент оказывается поэзия. Если народа именно в той мере, в какой он является потребностью, всегда недостаёт, правда и то, что на пороге современности его отсутствие возрастает и становится нестерпимым. Поэзией Гёльдерлина отмечена та точка, в которой поэт, переживающий отсутствие народа — и Бога — как катастрофу, ищет убежища в философии, должен стать философом. Так он превращает отсутствие в «помощь» («пока отсутствие Бога ему помогает»). Тем не менее, эта попытка может стать удачной, только если философ станет поэтом. Поэзия и философия на деле могут сообщаться только в том опыте, где отсутствует народ. Если мы назовём такой опыт «академией», восполь-

зовавшись корнем греческого слова «народ», *демос*, тогда адемия для поэта и для философа — а ещё лучше, для поэта-философа или для философа-поэта — это имя неразрешимого узла, связывающего поэзию и философию, и, одновременно, имя политики, при которой он живёт (демократия, при которой мы сегодня живём, это на деле *адемия* — и, следовательно, пустое слово).

И если поэт и философ говорят во имя языка, тогда сегодня они должны говорить во имя языка без народа (таков проект Канетти и Целана: писать на немецком языке, не имеющем никакого отношения к немецкому народу, спасти немецкий язык от его народа).

Тот факт, что двое из друзей Гёльдерлина — Гегель и Шеллинг — не захотели стать поэтами (что означало не писать стихи, а переживать катастрофу, с определённого момента начавшую разрушать язык Гёльдерлина), очень важен. Современной философии не удалось выполнить свою политическую задачу, потому что она предала свою поэтическую задачу, она не захотела или не сумела рискнуть в поэзии. Хайдеггер пойтылся выплатить долг философии по этому контракту с Гёльдерлином, но ему не удалось стать поэтом, он боялся «крушения поезда», которое он предчувствовал в своём языке. Поэтому даже ему в итоге не хватало имён и в конце пришлось обратиться к безымянному богу («Только какой-то бог может нас спасти»⁴⁹).

ВО ИМЯ КОГО?

Мы можем говорить — или молчать — только отталкиваясь от сознания нашей адемии. Но тот, кому пришлось отказаться от народа — и кто не мог поступить иначе, — знает, что одновременно утратил имя слова, знает, что больше не может говорить от его имени. Это знание — без сожалений и без досады — о том, что политика утратила своё место, что политические категории рушатся повсюду. Адемия, аномия, анархия — это синонимы. Но благодаря самой попытке дать название пустыне, растущей в отсутствие имени, предстоит найти — возможно — само слово. Если имя было именем речи, теперь оно говорит в речи без имени. Лишь тот, кто долго молчал во имя, может говорить в безымянности, в беззаконии, в адемии. Анонимно, анархично, аритмично. Только у него будет доступ к грядущей поэзии и политике.

Пасха в Египте

По причинам, которые, надеюсь, вскоре станут очевидными, я хотел бы привести здесь это краткое размышление под заголовком «Пасха в Египте». В переписке между Ингеборг Бахман⁵⁰ и Паулем Целаном встречается фраза, оказавшая на меня особое впечатление⁵¹. Не знаю, была ли она уже отмечена другими, но, на мой взгляд, она позволяет по-новому взглянуть на жизнь и поэзию Целана (на жизнь *и* поэзию, хотя он никогда не хотел и не мог проводить между ними различия).

Рассматриваемая фраза содержится в письме Целана Максу Фришу от 15 апреля 1959 года, высланном в ответ на приглашение Фриша и Ингеборг Бахман приехать к ним в Итикон. Отказываясь, вернее, откладывая приглашение на более позднюю дату, Целан объясняет, что должен ехать в Лондон «на еврейскую Пасху к одной тётке» и добавляет, что «хотя я и не помню, чтобы я на деле когда-либо покидал Египет, отмечу этот праздник в Англии».

«Хотя я и не помню на деле, чтобы я когда-либо участвовал в исходе из Египта, отмечу этот праздник в Англии». Я хотел бы попробовать порассуждать здесь о Невозможном, о Немыслимом, содержащемся в этой фразе, и о парадоксальной ситуации иудаизма (а также Целана в иудаизме), подспудно присутствующей в ней.

Целан в ней позиционируется как еврей в Египте, то есть в положении до или в любом случае вне исхода евреев из Египта под предводительством Моисея, события, увековеченного и празднуемого в еврейской Пасхе.

Речь идёт о чём-то более радикальном, чем о *galut*, изгнании и диаспоре, согласно еврейской традиции восходящим ко временам второго разрушения Храма. Целан ощущает себя вне этого исхода, в иудаизме без Моисея и без закона. Он как бы остаётся в Египте, хотя и неясно, в каком положении: пленника, свободного или раба, — ясно лишь то, что он не знает иного места обитания, кроме Египта. Не могу представить себе иудаизм, более далёкий от сионистских идеалов.

Только прочитав эту фразу, я понял другое утверждение Целана, о котором мне сообщил великий художник Авигдор Ариха, также родившийся в Буковине и также депортированный. В те годы в Палестине шли первые бои, и Авигдор, поступивший добровольцем в сионистские войска, призывал Целана сделать то же самое ради общей родины. Ответ Целана был прост: «Моя родина — Буковина». Помню, что Ариха, рассказывая мне этот эпизод много лет спустя, всё ещё совершенно не мог понять смысл данного утверждения. Как мог еврей заявлять, что его родина — Буковина?

Думаю, что если бы Авигдор знал о фразе Целана про то, что тот никогда не покидал Египет, он бы понял. Для тех, кто остался в Египте, даже Иеруса-

лим, город Давида, не мог быть родиной. Поэтому, когда в стихотворении 1968-го или 1969 года Целан взывает к Иерусалиму («Вставай, Иерусалим, сейчас же / поднимайся»⁵²), он говорит о себе как о том, «кто разорвал все связи с тобой» (буквальный перевод с немецкого сильнее: *wer das Band zerschnitt zu dir hin*, «разорвал сверху донизу»). А Илана Шмуэли⁵³, вспоминая о кратком, но насыщенном пребывании Целана в Иерусалиме за несколько месяцев до смерти, пишет: «Он знал, что даже здесь не является своим, и воспринял это крайне болезненно, практически сбежав отсюда».

Помимо этой парадоксальной в египетском иудаизме ситуации, фраза содержит и другую, ещё более головокружительную невозможность: Целан, так никогда и не покинувший Египет, повсюду — в Париже, Лондоне, Черновцах или Иерусалиме — живущий в Египте, должен был отмечать Песах, праздник, увековечивший исход из Египта.

Именно к этой невозможной задаче — отмечать Песах в Египте — я хотел бы привлечь внимание, потому что, на мой взгляд, она даёт возможность определить не только место жизни Целана, но, прежде всего, место его поэзии.

Конечно, сейчас не кажется удивительным, что переписка с Ингеборг открывается с посвящённого ей стихотворения, озаглавленного (заголовок подчёркнут) «В Египте»⁵⁴.

Стихотворение, написанное в Египте, как и вся поэзия Целана, обращено к «иноземке», которая, согласно последовавшему письму, станет для него чем-то вроде обоснования и оправдания для поэзии в Египте⁵⁵.

Я думаю, что между празднованием Пасхи в Египте и местом поэзии Целана существует важная связь. Они сообщаются в одном и том же безместном пространстве: в Египте.

Эта связь становится ещё более очевидной, если вспомнить о том особом значении, которое имел термин Песах, «Пасха», для Целана. Известно, что любой ортодоксальный еврей получает на восьмой день после рождения тайное имя, своё «еврейское

ПАСХА В ЕГИПТЕ

имя», передающееся только устно и используемое, в частности, в религиозных церемониях.

Целан, зарегистрированный в свидетельстве о рождении под именем Пауль, через восемь дней получил тайное имя Песах. Значит, в племени Авраама его имя было Песах (а не Пауль) Анчель. За год до своей смерти Целан «торжественно» упомянул об этом Илане Шмуэли. Этот факт известен, но, возможно, не все знают о том, что его самоубийство, в апреле 1970-го, произошло как раз во время празднования Песаха.

Целан, так никогда и не вышедший из Египта, оказался, таким образом, вынужден своим собственным именем выполнять невозможную задачу празднования Пасхи в Египте. Его поэзия — как его имя — и есть эта «Пасха в Египте».

Но что значит отмечать Пасху — праздновать исход — оставаясь в Египте?

Думаю, всё, что Целан писал о невозможности и, вместе с тем, о необходимости своей поэтической задачи, о своём пребывании в немоте и, вместе с тем, в пересечении немоты (задача, судя по всему, от начала до конца разделявшаяся «иноземкой» Ингеборг), думаю, эту задачу можно, безусловно, вывести из тени, если увязать её с Пасхой, празднуемой в Египте.

«Пасха в Египте», в этом смысле, является рубрикой, под которой размещается полное собрание сочинений Пауля (Песаха) Целана.

О трудности чтения

Мне хочется поговорить с вами не столько о чтении и связанных с ним рисках, сколько о том риске, что предшествует ему, а именно о трудности, или невозможности, чтения; то есть я хотел бы попытаться поговорить с вами не о чтении, а о нечитаемости.

Любой из нас переживал такие моменты, когда мы и хотели бы почитать, но нам это не удаётся, когда мы упорно перелистываем страницы книги, но она буквально выпадает у нас из рук.

В трактатах о жизни монахов именно это было основной опасностью, нависавшей над монахами: лень, полуденный демон, самый ужасный соблазн, угрожавший *homines religiosi*, в первую очередь проявлялся именно в неспособности читать. Вот как его описывал святой Нил⁵⁶:

Когда ленивый монах пытается читать, он с беспокойством прерывается и, через минуту, засыпает; потом он трёт руками лицо, разминает пальцы и снова читает несколько строчек, бормоча конец каждого читаемого слова; но, в то же время, его голову переполняют пустые расчёты, он подсчитывает количество страниц, которые ему осталось прочесть, листы

* Религиозным людям (лат.).

тетрадей, и ему становятся ненавистными буквы и красивые миниатюры, находящиеся перед его глазами, до тех пор, пока, в итоге, он не закрывает книгу и не кладёт её вместо подушки под голову, проваливаясь в короткий, глубокий сон.

Здоровье души совпадает здесь со способностью к чтению книги (которая даже в Средневековье оставалась мирской книгой), грех — с неспособностью читать, с нечитаемостью мира.

Симона Вейль⁵⁷ в этом смысле говорила о мирском чтении и о не-чтении, о противостоянии затуманенное™ смысла любому толкованию и любой герменевтике. Я хотел бы предложить вам обратить внимание на ваши моменты не-чтения и состояния затуманенности, когда книга мира выпадает у вас из рук, потому что неспособность читать касается вас так же, как и чтение, и, возможно, в не меньшей, если не в большей степени поучительна.

Есть ещё одна, более радикальная неспособность читать, не так давно весьма распространённая. Я имею в виду безграмотных, этих слишком быстро позабытых людей, всего лишь один век назад преобладавших, по крайней мере, в Италии. Великий перуанский поэт XX века⁵⁸ написал в своих стихах: *por el alfabeto a quien escribo*". Важно понять смысл частицы «для»: не столько для того, «чтобы безграмотный меня прочитал», ведь он не сможет этого сделать по определению, сколько «вместо него»,

* «Для безграмотного пишу» (исп.).

точно так же, как Примо Леви свидетельствовал от лица тех, кого на жаргоне концлагеря называли «мусульманами», то есть тех, кто не мог и не смог бы свидетельствовать, потому что, попав в лагерь, они очень быстро полностью утратили сознание и понимание действительности⁵⁹.

Я хотел бы, чтобы вы поразмышляли о специальном статусе книги, предназначенной для глаз, неспособных прочитать её, написанной рукой, в чём-то неспособной писать. Поэт или писатель, пишущие для безграмотных или для «мусульман», пытаются написать то, что не может быть прочитано, оставляют на бумаге нечитаемое. Но именно благодаря этому их сочинения интереснее тех, что написаны только для умеющих и способных читать.

Есть ещё один способ не-чтения, о котором я хотел бы вам рассказать. Я говорю о книгах, не дождавшихся, согласно Беньямину, своего часа, написанных и опубликованных, но всё ещё — а может быть, навсегда — остающихся непрочитанными. Я знаю такие и думаю, любой из вас может назвать книги, заслуживающие быть прочитанными, но не прочитанные или прочитанные слишком малым кругом читателей. Каков статус этих книг? Думаю, что если эти книги действительно хороши, то нужно говорить не об ожидании, а о потребности. Эти книги не ждут прочтения, а нуждаются в нём, даже если они до сих пор не были, а может быть, и никогда не будут прочтены. Потребность — очень интересное понятие, оно относится не к среде фактов,

а к ышей, решающей сфере, чью природу я оставляю выяснять каждому из вас.

Но тогда я хотел бы дать совет издателям и тем, кто занимается книгами: перестаньте учитывать эти подлые, да-да, подлые каталоги самых продаваемых и — как предполагается — самых читаемых книг, попробуйте вместо этого выстроить в уме классификацию книг, нуждающихся в прочтении. Только издательская деятельность, основанная на такой мысленной классификации, способна позволить книге выйти из кризиса, который — как я постоянно слышу — она переживает.

Один поэт вкратце изложил свою поэтику в следующей формуле: «Читать то, что никогда не было написано»⁶⁰. Речь, как вы видите, идёт об опыте, в чём-то симметричном опыту поэта, пишущего для безграмотного, неспособного его прочесть: письменности без чтения здесь соответствует чтение без письменности. Следует уточнить при этом, что употребление времён здесь тоже спутано: там — письменность, за которой не следует чтение, здесь — чтение, которому не предшествует письменность.

Но, может быть, в обеих формулировках речь идёт о чём-то подобном, то есть об опыте письменности и чтения, ставящем под вопрос наше обычное представление об этих двух занятиях, настолько тесно связанных, что они противостоят друг другу и совместно отсылают к чему-то нечитаемому и неопишуемому, тому, что предшествовало им и всегда их сопровождает.

Наверное, вы догадались, что я говорю об устной традиции. Наша литература зародилась в интимных отношениях с устной традицией. Когда Данте решил писать на вульгарном варианте языка, он решил записать то, что никогда не читалось, и прочитать то, что никогда не было написано, а именно «родную речь» безграмотного, существовавшую только в устной традиции. Попытка изложить в письменном виде родную речь вынудила его не просто транскрибировать её, но, как вы знаете, изобрести язык поэзии, тот самый образцовый вульгарный диалект, который не существовал нигде, подобно пантере из средневековых бестиариев, «повсюду источающей свой аромат, но не обитающей нигде»⁶¹.

Я думаю, что великий расцвет итальянской поэзии в двадцатом веке невозможно понять, если только не увидеть в нём нечто вроде эха той нечитаемой устной традиции, о которой Данте говорил, что она — «одна-единственная и самая первая в уме». Если не учитывать, что ей сопутствует не менее потрясающий расцвет поэзии на диалекте. Может быть, итальянская литература двадцатого века вся пронизана бессознательными, почти мучительными воспоминаниями о безграмотности. Тот, у кого в руках побывала одна из таких книг, где бок о бок со страницей, написанной на диалекте — или, вернее, транскрибированной, — всегда находится страница с переводом на язык, не мог не задуматься, пока его глаза беспокойно перебегали с одной страницы на другую, над тем, что истинное место

О ТРУДНОСТИ ЧТЕНИЯ

поэзии находится не на одной из этих страниц, а в пустом пространстве между ними.

В заключение этого краткого рассуждения о трудности чтения я хотел бы спросить вас, не является ли поэзия чем-то, что беспрестанно живёт, работает и подспудно присутствует в письменном языке, чтобы заменять его в том нечитаемом, из которого она происходит и к которому она продолжает свой путь?

От книги к экрану. До и после книги

Последний курс лекций Ролана Барта в Коллеж де Франс был озаглавлен: «Подготовка романа». В самом начале, чуть ли не предчувствуя скорую смерть, Барт упомянул тот момент жизни, когда начинаешь понимать, что смертность — это не просто смутное чувство, а очевидность. Вместе с тем он напомнил о принятом за несколько месяцев до этого решении посвятить себя писательству по-новому, «писать так, словно я никогда этого раньше не делал».

Тема курса в чём-то соответствует этому решению. Барт резюмирует его во фразе «желание-писать», подразумевающей «плохо определённый, плохо изученный» период, предшествующий работе над редактированием произведения. В частности, поскольку курс был посвящён «подготовке романа», он бегло затронул проблему отношений между «призраком романа» и подготовительными заметками, фрагментами, набросками и, наконец, переходом от романа-фрагмента к настоящему, полноценному роману.

Впрочем, эта столь важная и столь «плохо изученная» тема была вскоре оставлена Бартом, неожиданно переключившимся на трактовку японских хайку, поэтического жанра, известного нам только

в своей строго кодифицированной форме — даже представить себе сложно что-либо менее подходящее для исследования, заявленного в названии курса, тему которого можно резюмировать в формуле «до книги или текста».

Я воспользуюсь этой формулой — «до книги», — когда буду говорить обо всём том, что предшествует книге и законченному произведению, об этом лимбе, об этом подземном или прошлом мире призраков, набросков, заметок, тетрадей, черновиков, эскизов, которому наша культура неспособна придать законный статус или адекватный графический образ, возможно, потому, что над нашими представлениями о творчестве и создании произведений довлеет теологическая парадигма божественного сотворения мира, этого ни с чем не сравнимого *fiat**, по мнению теологов, состоящего не из *facere de materia*†, а из *creare ex nihilo****, то есть не просто из сотворения, которому не предшествует никакая материя, а из сотворения, происходящего мгновенно, без колебаний и без сомнений, одним свободным и непосредственным актом воли. Перед тем, как создать мир, Бог не набрасывал эскизов и не писал черновиков — более того, проблема периода «до сотворения», вопрос о том, что делал Бог перед тем, как сотворить мир, в теологии является запрещённой темой. Христианский Бог

* Да будет (лат.).

† Творения из материи (лат.).

*** Создания из ничего (лат.).

до такой степени является, по сути и по существу, Богом-творцом, что язычникам и гностикам, задававшим этот неловкий вопрос, Августин Блаженный в ответ мог лишь иронично грозить, что: «Бог нарезал прутья, чтобы наказывать ими тех, кто задаёт лишние вопросы», в реальности выдавая тем самым неспособность дать ответ.

Но и помимо Августина — и Лютера, поднявшего ту же тему несколько столетий спустя, — в теологии всё далеко не так просто. Согласно платонической традиции, оказавшей глубокое влияние на концепцию художественного творчества времён Возрождения, у Бога в мыслях всегда присутствовали образы всех созданий, которых он собирался сотворить. Даже если и нельзя говорить о материи или об эскизе, всё-таки и в Боге есть нечто, предшествующее сотворению, незапамятное «до», лихорадочно завершённое в течение шести дней библейского сотворения мира. Согласно одной каббалистической традиции, тот факт, что Бог создал мир из ничего, означает, что ничто — это материя, из которой он сотворил свой мир, то есть божественное творение буквально состоит из ничего.

Я хотел бы попробовать бросить взгляд на этот смутный пред-мир, на эту нечистую и запрещённую материю прежде всего для того, чтобы поставить под вопрос наши представления не только об акте творения, но и о завершённом произведении, о книге, в которой она обретает форму.

В 1927 году Франческо Морончини издал «Песни» Леопарди в своей критической редакции⁶². Это был один из первых случаев, когда, не ограничившись критическим комментарием к каждому стихотворению, филолог не только воспроизвёл, при помощи серии типографских приёмов, рукопись каждой песни во всей её материальности и со всеми её особенностями, исправлениями, вариантами, аннотациями и пометами автора, но также опубликовал их первые версии и, в случае наличия, даже так называемые «изложения в прозе». Читатель этой книги вначале утрачивает всякие ориентиры, потому что те совершенные строфы, что он привык читать как одно целое, на глазах утрачивают свою привычную целостность, растягиваются, расплзаются по всё новым и новым страницам, позволяя ему, таким образом, проследить весь временной процесс, приведший к их окончательной редакции. Но, вместе с тем, стихотворение, удлинившееся во времени и пространстве, начинает утрачивать свою идентичность и своё место: где теперь «Воспоминания», где «Ночная песнь», где «Бесконечное»? Возвращаясь к своим истокам, они становятся нечитаемыми, в качестве единого целого, так же, как для нас был бы неузнаваемым портрет, на котором художник попытался бы одновременно отразить разные возрасты одного и того же лица.

Я говорил о спонтанных «изложениях в прозе», сохранившихся для нас в некоторых случаях, как, например, в случае со стихотворением «Гимн патри-

архам». Что это за таинственные странички в прозе, кажущиеся неловкими и плохо написанными парфразами «Песней», но при этом по всем признакам содержащие в себе это пылающее ядро магмы, этого практически живого зародыша поэзии? Как нам их читать? Всякий раз поглядывая одним глазом на законченный текст, чтобы понять, как совершенство могло зародиться из столь незначительного фрагмента? Или читать только сами эти странички так, словно они чудом содержат в себе источник поэзии и диктуют стихи?

Проблема ещё более усложнится, если мы вспомним о тех изначальных набросках и эскизах, как в литературе, так и в изобразительных искусствах, за которыми не последовало какое-либо законченное произведение. Дневники Кафки полны рассказов — порой кратчайших — начатых, но так никогда и не написанных, а истории искусства также известно множество набросков картин, которые так никогда и не были созданы. Должны ли мы здесь обращаться к отсутствующему произведению, произвольно проецируя наброски и эскизы на воображаемое будущее, или оценивать их сами по себе, что кажется вполне справедливым? Этот вопрос ясно подразумевает необходимость без оговорок поставить под сомнение само существование вполне очевидного, на наш взгляд, различия между законченным произведением и фрагментом. Чем отличаются, например, книги и статьи, изданные Симоной Вейль, от её тетрадей, опубликованных посмертно и рассматриваемых многими как её важ-

нейшие произведения — или, в любом случае, как вершина её самовыражения? Эдгар Винд в своём маленьком шедевре под названием «Искусство и анархия»⁶³ упоминает о том, что все романтики, от Фридриха Шлегеля до Новалиса, были убеждены в том, что фрагменты и наброски важнее завершённых произведений, и поэтому намеренно оставляли свои произведения в виде недописанных фрагментов. Не сильно отличались, судя по всему, и намерения Микеланджело, когда он решил оставить незавершёнными скульптуры Новой сакристии⁶⁴.

Полезно отметить в этой связи, что в течение последних нескольких десятилетий радикальные изменения происходят в текстологии, то есть в науке, изучающей редактирование текстов. В филологической традиции Лахмана⁶⁵ издатели одно время стремились к воссозданию критического, единого и, по мере возможности, окончательного текста. Тот, кому попадалось грандиозное издание Гёльдерлина, недавно опубликованное в Германии, или последнее собрание сочинений Кафки, чья публикация в данный момент ещё не завершена, знает, что в них метод Морончини доведён до крайности, потому что в них воспроизводятся все без исключения рукописи в любом виде, без различия между версиями и без переноса отвергнутых вариантов и форм в критические приложения. Это подразумевает решающую перемену в способе понимания идентичности произведения. Ни одна из различных версий не является самым «текстом», потому что он

теперь предстаёт в виде потенциально бесконечного временного процесса — как со стороны прошлого, где в него включён каждый набросок, фрагмент и редакция, так и со стороны будущего — где его прерывание на определённой точке в силу биографических событий или авторского решения является чисто случайным. Джеймс Лорд в своей книге «Портрет Джакометти»⁶⁶ несколько раз упоминает о том, что Джакометти, как до него Сезанн, неустанно повторял, что картину никогда не заканчивают, её просто оставляют.

Цезура, отмечающая собой конец в редактировании произведения, не придаёт ему привилегированного статуса завершенности: она лишь означает, что теперь произведение считается законченным, на том фрагменте, где автор прерывает или оставляет потенциально бесконечный творческий процесс, в рамках которого так называемое завершенное произведение отличается от незавершенного только в случайных мелочах.

Если это правда, если любое произведение, по сути, является фрагментом, тогда вполне закономерно, что мы говорим о существовании не только «до», но и «после» книги, и это «после» столь же проблематично, но ещё менее изучено, чем «до».

В 427 году, за три года до смерти, Августин, у которого за плечами уже были впечатляющие труды, написал *Retractationes*". Термин «пересмотр» — когда

* Пересмотры (лат.).

он не используется в своём юридическом значении отзыва или объявления недостоверным свидетельства, предоставленного на судебном процессе — сегодня обладает лишь пренебрежительным значением опровержения или отказа от написанного или сказанного. Августин же использовал его в значении «нового рассмотрения». Он со всей скромностью возвращается к написанным им книгам не только и не столько для того, чтобы дополнить их, устранив недостатки или погрешности, сколько для того, чтобы разъяснить их смысл и цели, и для этого он вновь берётся за перо и, в каком-то смысле, продолжает писать свои произведения.

Почти пятнадцать веков спустя, в период с конца 1888-го по начало 1889 года, Ницше повторил жест Августина и вернулся к написанным книгам, приняв совершенно противоположную тональность. Заголовок, выбранный им для его «пересмотра», *Ессе homo*", разумеется, представляет собой антифразис, потому что слова, с которыми Пилат выводит к евреям после бичевания голого Христа, коронованного терновым венцом⁶⁷, здесь предшествуют безграничному самовосхвалению. Для начала объявив, что он считает себя в чём-то уже мертвым, как его отец, он задаётся вопросом, «почему я пишу такие хорошие книги», и, перечисляя одну за другой все до тех пор опубликованные им книги, он объясняет не только, как и почему они зародились,

но, со всей авторитетностью *auctor*, советует, как их следует читать, и сообщает, что именно он на самом деле хотел ими сказать.

В обоих случаях пересмотр предполагает, что автор может продолжать писать уже написанные книги, как если бы они до самого конца оставались фрагментами всё ещё не завершённого произведения, смешивающегося, таким образом, с самой жизнью⁶⁸. Именно подобным намерением, должно быть, объясняется легендарное поведение Боннара — рассказывают, что он входил с кистью в музеи, где хранились его картины, и, пользуясь отсутствием зрителей, подправлял и совершенствовал их. Здесь показана обратная сторона теологической парадигмы божественного творения, согласно которой творение не завершилось на день шестой, а продолжается бесконечно, потому что если бы Бог перестал творить мир хотя бы на миг, мир бы разрушился.

Среди писателей и кинематографистов двадцатого века тоже был человек, практиковавший пересмотр во всех смыслах слова — включая технический и юридический, потому что в определённый момент своей жизни он отказался и клятвенно отрёкся от весьма немаловажной части своих произведений: это был Пьер Паоло Пазолини. Однако в его случае пересмотр усложняется, принимая парадоксальную форму. В 1992 году издательство *Einaudi* опублико-

Автора (лат.).

вало, под заголовком «Нефть», объёмное посмертное произведение Пазолини. Эта книга — если речь вообще идёт о книге — состоит из 133 пронумерованных фрагментов, дополненных критическими примечаниями и письмом к Альберто Моравиа. Письмо важно тем, что в нём Пазолини объясняет, как он замыслил данный «роман», сразу добавляя, что он «написан не так, как пишут настоящие романы», а как эссе, рецензия, частное письмо или критический анализ. Последнее определение является решающим. В заметке от 1973 года, помещённой издателями в начале книги, уточняется, что «вся "Нефть" (во второй редакции) должна быть представлена в форме критического анализа неопубликованного текста, от которого остались только фрагменты, в виде четырёх или пяти не связанных между собой рукописей»⁶⁹. Совпадение между завершённым и незавершённым произведением обладает абсолютным значением: автор пишет книгу в форме критического анализа незаконченного текста. Здесь не просто незавершённый текст становится неотличимым от завершённого, но автор, играя со временем, отождествляет себя с филологом, работающим над посмертным изданием.

Особым значением в письме к Моравиа обладает абзац, где автор-издатель заявляет, что речь идёт не о романе, а о реконструкции ненаписанного романа:

Всё, что в этом романе есть романного, на деле представляет собой реконструкцию романа. Если бы я воплотил всё, что здесь есть только в потенциале, изобрёл бы метод, требующийся, чтобы написать эту

историю объективно, повествовательную машину, самостоятельно функционирующую в воображении читателя, тогда мне в любом случае пришлось бы принять скрытую под всей этой игрой условность. Но я больше не хочу играть.

Какими бы ни были биографические причины, руководившие выбором Пазолини, в любом случае перед нами незавершённая книга, предстающая как «реконструкция» или пересмотр произведения, никогда не рассматривавшегося как произведение, то есть как нечто, что автор собирался бы довести до конца. «Реконструкция» почти в той же мере подразумевает здесь «отказ»: отсутствующий роман реконструируется (или, скорее, вспоминается) через отказ от него как от романа. В любом случае только по отношению к этому ненаписанному произведению опубликованные фрагменты обретают свой смысл — пусть лишь ироничный.

На примере подобных случаев можно измерять недостаточность категорий, при помощи которых наша культура привыкла мыслить онтологический статус книги и произведения. Начиная по крайней мере с Аристотеля мы думаем о произведении как о действии (которое греки называли *ergon*), связывая две концепции: способность и акт, виртуальное и реальное (по-гречески, *dynamis* и *energeia*, бытие-в-действии). Согласно нынешним представлениям, считается само собой разумеющимся, что возможное и виртуальное — «до» произведения — предшествуют действительному и реальному, *ergon*, завер-

шённому произведению, в котором то, что было лишь возможно, теперь находит свою реализацию благодаря акту воли.

Это означает, что в наброске и в черновике способность не передана и не исчерпана полностью в акте, «желание-писать» остаётся нереализованным и незавершённым.

Тем не менее, в «Нефти», по всем признакам, возможная или виртуальная книга не предшествует её реальным фрагментам, она стремится совпадать с ними — а они, в свою очередь, представляют собой лишь реконструкцию возможной книги или отказ от неё. Разве в любой книге не содержится остаток способности, потенциал, без которого её чтение и восприятие не были бы возможными? Произведение, в котором творческая способность была бы полностью истраченной, было бы не произведением, а пеплом и гробницей произведения. Если мы действительно хотим понять этот любопытный объект, каковым является книга, мы должны усложнить взаимосвязь между способностью и [^]iktom, между возможным и действительным, между материей и формой, и попробовать представить себе возможное, происходящее только в действительном, и действительное, неустанно становящееся возможным. Может быть, только такое гибридное создание, такое не-место, в котором способность не исчезает, а остаётся и, образно говоря, танцует в акте, заслуживает быть названным «произведением». Если автор может вернуться к своему произведению, если «до» и «после» произведения не должны быть

просто забыты, то это не потому, что, как считали романтики, фрагмент и эскиз важнее произведения, а потому, что в них непосредственно ощутим опыт материи — которая для древних была синонимом способности.

Примерами в данном случае могут служить два литературных произведения, явственно фигурирующих в качестве «книг», в которых, тем не менее, это внеместное пространство и почти что онтологическая несостоятельность книги доведены до крайнего предела. Первое — это *Nuovo commento*⁷⁰, книга Джорджо Манганелли⁷⁰, изданная *Einaudi* в 1969 году и переизданная *Adelphi* в 1993 году. *Adelphi* — издательство, безусловно обладающее многими достоинствами, тем не менее в случае с Манганелли оно выказало полнейшую недобросовестность, убрав из переизданных книг авторские клапаны суперобложки — которые, как известно читателям Манганелли, были их неотъемлемой частью — лишь затем, чтобы опубликовать их в отдельном томе. На этот раз, однако, при переиздании *Nuovo commento* издатель почувствовал необходимость воспроизвести в отдельном приложении как отворот, так и специальную иллюстрацию с обложки первого издания, на которую ссылается текст на отвороте и которая представляет собой, по словам автора, неподвижный алфавитный взрыв букв, идеограмм и типографских символов, по отношению к которым сама книга явля-

* Новый комментарий (итал.).

ется дополнением или комментарием. Фактически *Nuovo commento* преподносится как серия примечаний к несуществующему тексту — или, скорее, примечаний к примечаниям без текста, временами представляющих собой длиннейшие примечания к знаку пунктуации (к точке с запятой), которые, занимая всю страницу, становятся, неизвестно как, самыми настоящими рассказами. Гипотеза Манганелли на деле заключается далеко не только в несуществовании текста, но — также и в той же мере — в теологической, образно говоря, автономии комментария; тем не менее, именно поэтому нельзя сказать, что текста просто не хватает: скорее он, в каком-то смысле — как Бог, — находится повсюду и нигде, включая в себя комментарий к себе же или позволяя ему включить себя в него, становясь в итоге неразличимым, как в межстрочной глоссе, вычеркнувшей или поглотившей строки комментируемого ею священного текста.

Возможно, наилучшее определение книги содержится в отрывке из письма Кальвино⁷¹ к автору, описывающем его читательские ощущения:

Начинаешь с того, что уже всё понял: это комментарий к тексту, которого нет, жаль только, что эта игра становится понятной с самого начала, неизвестно, как она продержится на стольких страницах без какого-либо повествования; [...] затем, когда этого уже не ждёшь, получаешь лакомый подарок из самых настоящих повествований; в определённый момент, через процесс накопления, переступаешь

через некий порог, где на тебя находит неожиданное озарение: как же, ведь *текст* и есть Бог и Вселенная, как я сразу этого не понял! Тогда перечитываешь с самого начала, уже с тем ключом, что *текст* и есть Вселенная в виде речи, обращение Бога, не несущее иного значения, кроме суммы означающих, и тогда всё встаёт на свои места.

В таком теологическом прочтении книга *Nuovo commento* отождествляется с Вселенной (книга-мир, помимо прочего, была известным *топосом* Средневековья) и с Богом — но с Богом, напоминающим скорее божество из каббалистической традиции, создавшее Тору вначале не в форме имён и осмысленных предложений, а в виде непоследовательного скопления букв без порядка и связи. Только после греха Адама Бог разместил буквы первоначальной, нечитаемой Торы (Торы Ацилут) так, чтобы сформировались слова Книги книг (Тора де Брия); и именно по этой причине явление мессии совпадёт с восстановлением Торы, чьи слова взорвутся, а буквы вернуться к своей чистой материальности, к своему бессмысленному (или всемысленному) беспорядку.

Отсюда решающее значение иллюстрации на обложке для книги Манганелли, странным образом ускользнувшее от Кальвино. В тот самый момент, когда книга отождествляется с миром и Богом, она взрывается — или разрывается, повсюду рассеивая слова и типографские знаки: хотя этот взрыв, будучи взрывом книги, и обладает квадратной формой, то есть сохраняет форму страницы — это абсо-

лютно нечитаемая страница, которая, будучи тождественной миру, не содержит в себе больше никаких ссылок на него.

Отсюда также близость *Nuovo commento* Манганелли к книге, вполне возможно, являющейся её прообразом: так называемой *livre*" Малларме. В 1957 году, почти через шестьдесят лет после смерти поэта, Жак Шерер опубликовал в издательстве *Gallimard* книгу, чей заголовок на титульном листе гласил: *Le «Livre» de Mallarme* ². Тем не менее под заголовком, приписывающим данную «книгу» Малларме, стоит имя автора, Жак Шерер. На самом деле, вопрос авторства здесь неразрешим, потому что нечитаемой, ранее не издававшейся рукописи из 202 страничек, написанных рукой Малларме, предшествует не менее длинный текст редактора — нечто вроде метафизического вступления, не подпадающего ни под какую рубрику — за которым следует ещё один текст, где Шерер предлагает «инсценировку» самой «книги», состоящую из слов и фраз, содержащихся на авторских страничках, но упорядоченных редактором так, что из них складывается нечто вроде драмы или театральной мистерии.

Известно, что Малларме, убеждённый в том, что «мир существует для того, чтобы стать книгой», всю жизнь преследовал проект абсолютной книги, в которой случайность — *le hazard* — должна была

* Книга (франц.).

** Та самая «Книга» Малларме (франц.).

постепенно, пункт за пунктом, исчезать на всех уровнях литературного процесса. Поэтому было необходимо избавиться прежде всего от автора, чтобы «чистое произведение подразумевало выразительное исчезновение поэта». Затем следовало убрать случайность из слов, потому что каждое из них образовалось из случайного слияния звука и смысла.

Каким образом? Включая случайные элементы в необходимое, расширенное целое: сначала стих, где «из многих вокабул складывается целостное, новое слово, чуждое языку», а за ним, в постепенном *крещендо*, страницу — по нечистому примеру из рекламной *affiche*", которым Малларме уделял пристальное внимание — как новую поэтическую единицу в синхронном видении, включающем пробелы и рассеянные среди них слова. И, наконец, сама «книга», понимаемая уже не как материальный, доступный для прочтения объект, а как драма, театральная мистерия или виртуальная операция, совпадающая с миром. Видимо, Малларме рисовал себе нечто вроде представления или балета, где 24 читателя-зрителя читали бы 24 страницы, всякий раз расположенные в разном порядке. Если судить по книге, изданной Шерером, в результате книга-мир должна была разорваться на серию нечитаемых листков, переполненных знаками, словами, цифрами, расчётами, точками, графемами. Рукопись в оправе *livre* на деле наполовину является

* Афиши (франц.).

мешаниной из непроходимых расчётов, состоящих из умножения, сложения и уравнений, и на другую половину — из серии «инструкций по использованию», столь же тщательных, сколь невыполнимых.

«Брошенные кости» этой «книги», претендующей на полное тождество с миром, избавляются от случая только при том условии, что они взорвут книгу-мир в палингенезе⁷³, непреложно случайном самом по себе. Как в конце света в христианской традиции, последний день подытоживает всё, что будет затем уничтожено и утрачено навеки: *ekpyrosis* поглощение огнём, совпадает с *anakephalaiosis* доскональным подведением всех итогов.

Должно быть ясно, что сама книга здесь является — или, по крайней мере, стремится быть — чем-то гораздо менее осязаемым и обнадеживающим, чем то, как мы привыкли её воспринимать. Говоря словами Манганелли, «её присутствие стало настолько неуловимым и агрессивным, что она может быть нигде и везде», а по замыслу Малларме, она должна полностью реализоваться, став абсолютно виртуальной. Та самая «книга» — это то, чего нет ни в книге, ни в мире, и поэтому она должна разрушить мир и саму себя.

После этого краткого метафизического экскурса уместно обратиться к материальной истории и, образно говоря, «физике» книги — она тоже менее

Вселенский пожар (греч.).

Подведением итогов (греч.).

доступна для понимания, чем кажется с первого взгляда. Книга в том виде, в каком мы её знаем, впервые появилась в Европе между IV и V веками христианской эры. Именно в тот момент *codex* — технический термин, обозначавший книгу на латыни, — сменил *volumen*^{*} и *rotulus*^{**}, то есть свиток, который был обычной формой книги в античности. Достаточно задуматься об этом на секунду, чтобы понять, что речь идёт о самой настоящей революции. *Volumen* был свитком из папируса (позже — из пергамента), который читатель разворачивал правой рукой, держа левой *umbilicus*, то есть цилиндр из дерева или слоновой кости, вокруг которого заворачивался свиток. В Средневековье к *volumen* добавился *rotulus*, свёрнутый, наоборот, вертикально, сверху вниз, и предназначавшийся для театра и торжественных церемоний.

Что же случилось при переходе от *volumen* к *codex*, чьим прообразом послужили дощечки, покрытые воском, на которых древние записывали свои мысли и производили расчёты, пользуясь ими и для других частных целей? Вместе с кодексом появилось нечто абсолютно новое, к чему мы настолько сильно привыкли, что забываем решающую роль, сыгранную им в материальной и духовной культуре и даже в воображении Запада: страница. Разворачивание свитка открывало перед

* Кодекс (лат.).

** Том, свиток (лат.).

*** Свиток (лат.).

глазами однородное и непрерывное пространство, заполненное сериями колонок, начертанных бок о бок друг к другу. Кодекс — или то, что мы сегодня называем книгой — заменил это постоянное пространство прерывающейся серией чётко разграниченных единиц — страниц, на которых иссиня чёрные или пурпурные колонки письма обрамлены со всех сторон белыми полями. *Volumen*, с его совершенной непрерывностью, содержал в себе весь текст, подобно тому, как небо содержит в себе все вписанные в него созвездия; страница, как вычлененная единица, замкнутая в себе, каждый раз отделяет один элемент текста от других, взгляд считает его как изолированное целое, обязанное физически исчезнуть для того, чтобы продолжилось чтение следующей страницы.

Примат книги, постепенно сменившей собой том в свитке, разумеется, объясняется причинами практического характера: лучшая маневренность, возможность гораздо легче изолировать и отыскивать фрагменты текста и, благодаря размножению страниц, большая вместимость содержимого. Само собой разумеется, что, к примеру, без страницы проект той самой *livre* Малларме был бы просто немислим. Но здесь присутствовали и более важные причины, даже теологического порядка. Историки отмечают, что распространение кодекса происходило прежде всего в христианском мире и сопровождало распространению христианства. Самые древние манускрипты Нового Завета, восхо-

дящие к тем временам, когда преобладание кодекса ещё далеко не было само собой разумеющимся, уже были изготовлены в форме кодекса, а не свитка. В данном смысле отмечалось, что книга соответствовала линейному восприятию времени, типичному для христианской среды, в то время как свиток с его разворачиванием больше соответствовал циклической концепции времени, характерной для античной эпохи. Время чтения в чём-то воспроизводило опыт времени жизни и космоса, и перелистывание книги было далеко не тем же самым, что и разворачивание свитков *volumen*.

У заката и постепенного исчезновения свитка могла быть и ещё одна причина, также тесно связанная с теологией, в чём-то отражавшая конфликт и раскол между церковью и синагогой. В синагоге у стены, обращённой в сторону Иерусалима, хранится Ковчег Заветов, *арон ха-кодеш*, в котором содержится текст Торы. Этот текст всегда был в форме *volumen*. Для евреев священный текст — это свиток, для христиан — книга. Естественно, евреи также пользуются книгопечатными изданиями Торы в форме книги, но трансцендентным архетипом этих книг является *volumen*, а не *codex*. Новый Завет, напротив, как и Римский Миссал⁷⁴ или любой другой культовый христианский текст, не отличается по форме от мирской, профанной книги.

В любом случае, какими бы ни были причины, способствовавшие триумфу книги, страница обрела в Западном христианском мире символическое значение, возвышающее её до ранга самого настоящего

imago mundi" и *imago vitae*". Книга жизни или мира, открываясь, всегда показывает страницу с текстом или иллюстрациями: белая страница рядом с ней становится беспокойным, но одновременно плодотворным символом чистой возможности. Аристотель в своём трактате о душе сравнивал способность мыслить с дощечкой для письма, на которой ещё ничего не написано и может быть написано всё: в современной культуре белая страница символизирует чистую виртуальность письменности, перед которой поэт или романист отчаянно призывают вдохновение, чтобы оно позволило им перевести её в действительность.

Что происходит сегодня, когда книга и страница, судя по всему, уступают место информационным устройствам? Различия и сходства, аналогии и аномалии смешиваются, по крайней мере, в видимости. Компьютер позволяет производить постраничное разделение, как в книге, но, по крайней мере до изобретения самых последних новшеств, позволяющих «листать» текст, он существовал в форме не книги, а свитка, читаемого сверху вниз. В теологической перспективе, которую мы только что упоминали, компьютер предстаёт как нечто среднее между Римским Миссалом и свитком *арон ха-кодеш*, чем-то вроде иудейско-христианского

* Образа мира (*лат.*).
Образа жизни (*лат.*).

гибрида, и это не могло не способствовать его неоспоримому доминированию.

Однако здесь присутствуют и более глубокие различия и аналогии, которые необходимо прояснить. Неосторожно повторяемое зачастую общее место заключается в том, что при переходе от книги к цифровым устройствам речь должна идти о переходе от материального к виртуальному. Молчаливая предпосылка подразумевает, что материальное и виртуальное являются двумя противоположными измерениями и что виртуальное является синонимом нематериального. Обе эти предпосылки, если и не полностью ложны, то, по крайней мере, чрезвычайно не точны.

Слово «книга» <ИЪго — *итал.* > происходит от латинского термина, первоначально означавшего «бревно, кора». На греческом «материя» называется словом *hyle*, означающим, точно так же, «дерево, лес» — или, как перевели бы римляне, *silva* или *materia*, то есть термин, обозначающий дерево как строительный материал, в отличие от термина *lignum*"*, обозначающего брёвна для топки. В то же время в античном мире материя — это само место возможности и виртуальности: более того, она сама представляет собой чистую возможность «без формы», способную принимать и содержать в себе все формы, чьей собственной формой, в свою очередь, в чём-то является след, отпечаток. Или же, как

* Лес (*лат.*).
Древесина (*лат.*).

в упомянутом нами образе Аристотеля, — белая страница, дощечка для письма, на которой может быть написано всё.

Что происходит с этой белой страницей, с этой чистой материей в компьютере? В каком-то смысле сам компьютер и есть белая страница, закреплённая в объекте, именуемом нами *schermo'*, на котором стоит задержаться отдельно. Эта вокабула, происходящая от древненемецкого слова *skirmjan*, означающего «защищать, прикрывать, оборонять», появилась в итальянском языке в весьма важных месте и времени. В пятой главе «Новой жизни» Данте рассказывает, что когда решил скрывать свою любовь к Беатриче, он создал *schermo de la veritade* из другой «благородной донны»⁷⁵. Метафора была чисто оптической, потому что эта донна случайно оказалась посередине «прямой черты, начинавшейся от благороднейшей Беатриче и кончавшейся в моих глазах»⁷⁶, так что все присутствующие посчитали, что взгляды Данте были устремлены на неё, а не на Беатриче. Данте много раз использовал термин *schermo* в смысле завесы и материального препятствия, например, когда он говорит, что у фламандцев для того, чтобы защитить свою землю, «выстроен оплот <lo schermo — *итал.*>... чтоб заране / Предотвратить напор могучих вод»⁷⁷, или когда он описывает душу как ангельского мотылька: «на Божий суд взлетающий из тьмы»⁷⁸.

* Экран (*итал.*).

** Прикрытие истине (*итал.*).

Как могло случиться, что слово, означающее «препятствие, прикрытие», приобрело смысл «поверхности, на которой появляются образы»? Что мы называем экраном, что именно в цифровых приспособлениях столь упорно перехватывает наш взгляд? Вот что произошло на деле — в них страница как материальный носитель письменности отделилась от страницы-текста. В книге «В винограднике текста», которую все должны бы прочитать, Иван Иллич⁷⁹ показал, как, начиная уже с XII века, серия небольших технических новшеств позволила монахам представлять текст как нечто автономное по отношению к физической реальности страницы. Но термин «страница», этимологически происходящий от слова, означавшего побег виноградной лозы, всё ещё представлял для них материальную реальность, в которой взгляд мог «гулять» и двигаться, собирая знаки письменности, подобно тому, как рука собирает виноградные гроздья (слово *legere* изначально означало «собирать»).

В цифровых устройствах текст как страница-письменности, закодированная невидимым человеческому глазу цифровым кодом, полностью освобождается от статуса страницы-носителя и ограничивается транзитной ролью призрака на экране. И этот разрыв связи между страницей-письменности, определявшей собой книгу, породил представление — довольно неточное — о нематериальности информационного пространства. На

* Читать (*лат.*).

самом деле в данном случае экран как материальное «препятствие» остаётся невидимым, его не видно в том, что он показывает. Компьютер устроен так, чтобы читатели не замечали экран как таковой, в его материальности, потому что как только он включается, его заполняют знаки, символы или образы. Тот, кто пользуется компьютером или устройством вроде iPad или Kindle, часами смотрит в экран, но не видит его как таковой. Если он и воспринимает его как экран, то только тогда, когда видит белый экран или, что хуже, чёрный, выключенный экран, означающий, что устройство не работает. Как в платонической доктрине о материи, представлявшейся древним особенно трудной для понимания, материей, *chora*, здесь является то, что, не будучи воспринимаемым, предоставляет место всем осязаемым формам.

Цифровое устройство не является нематериальным, но оно основано на стирании собственной материальности: экран «служит завесой» от самого себя, прячет страницу-носитель — материю — в странице-письменности, действительно ставшей нематериальной или, скорее, призрачной, если призрак является чем-то утратившим своё тело, но каким-то образом сохранившим свою форму. Те, кто пользуется этим устройством, являются читателями или писателями, которым пришлось, не заметив того, отказаться от беспокойного и, вместе с тем, плодотворного опыта белой страницы, той дощечки для письма, на которой ещё ничего не написано и которую Аристотель сравнивал с чистой способностью мысли.

ОТ КНИГИ К ЭКРАНУ. ДО И ПОСЛЕ книги

В связи с этим я хотел бы предложить минимальное определение мысли, кажущееся мне особенно уместным. *Мыслить — значит помнить о белой странице, когда пишешь или читаешь.* Мыслить — но также читать — значит помнить о материи. И как книги Манганелли и Малларме, возможно, не были ничем иным, как попыткой вернуть книгу к чистой материальности белой страницы, так и тот, кто пользуется компьютером, должен уметь нейтрализовать фикцию нематериальности, рождающуюся из того факта, что экран, материальное, бесформенное «препятствие», чьим следом являются все остальные формы, упорно остаётся для него невидимым.

«Работа над собой» — такой заголовок дал Клаудио Ругафьори составленному им изданию сборника писем Рене Домалья⁸⁰. Смысл кристально ясен и заявлен без околичностей: данный автор не столько писал литературное произведение, сколько действовал в отношении самого себя, чтобы измениться или создать себя заново (Домаль также говорил: «очнуться от сна, проснуться»). Труд писателя здесь — часть аскетической практики, где *создание произведения* стоит на втором месте после *изменения личности субъекта*, который пишет. «Естественно, — признаётся он своей наставнице Жанне де Зальцман, — от этого моя работа писателя становится гораздо труднее, но также интереснее и духовно плодотворнее [...]. Эта работа в возрастающей мере становится скорее "работой *над* собой", нежели работой "*для* себя"»⁸¹.

С самого ^начала его творческой деятельности, когда он издавал вместе с Роже Жильбером-Леконтом журнал *Le Grand Jeu* \ его писательский труд всегда сопровождался — или, вернее, руководился — опытом, на первый взгляд не имевшим ничего общего

* Великое Делание Алхимии (*лат.*)
Большая игра (*франц.*).

с литературой (одним из его самых экстремальных проявлений было вдыхание тетрахлорметана вплоть до потери сознания, в попытке достичь порога между сознанием и бессознательным, между жизнью и смертью). Позже, после знакомства с учением Гурджиева и чтения Веды и Упанишад, Домаль оставил эти эксперименты (в частности, употребление наркотиков, от которого Жильбер-Леконт уже не мог отказаться) и переключился на «работу над собой» во всё более духовном направлении. Речь шла об освобождении от небольшого числа интеллектуальных и сентиментальных «поз», в плену которых мы находимся, для полного изменения своей личности. «Теперь я лучше понимаю, — писал он за два года до смерти, — то, что каббалисты и хасиды говорят об "искрах" (силах), скрытых в вещах, которые человек должен "спасти" — не для того, чтобы воспользоваться ими для себя, заключив их в ещё большей тюрьме, но чтобы в итоге вернуть их Силе сил. Разве помнить о себе не значит, в какой-то мере, ощущать себя *между* низшими и высшими силами, сегодня разрываясь между ними, но при этом сохраняя за собой возможность трансформировать одни из них в другие?»⁸².

Домаль, даже полностью концентрируясь на работе над собой, никогда не оставлял писательского труда. В начале сороковых он даже начал писать нечто вроде рассказа, в котором его духовный опыт должен был обрести своё точное определение: *Гору Аналог*. «Я пишу довольно длинный рассказ, — объявляет он своему другу, — в котором будет

фигурировать группа людей, осознавших, что они находятся в тюрьме, осознавших, что они должны, прежде всего, отказаться от этой тюрьмы (потому что драма заключается в том, что они к ней привязаны), и отправившихся на поиски высшего человеческого, свободного от тюрьмы, от которого они смогут получить необходимую помощь. И они находят его, потому что мы с несколькими товарищами действительно отыскивали такую дверь. Только за этой дверью начинается настоящая жизнь. Этот рассказ будет иметь форму приключенческого романа, озаглавленного *Гора Аналог*, это символическая гора, соединяющая Небо с Землёй, путь, который материально, по-человечески должен *существовать*, потому что иначе наша ситуация была бы безнадёжной. Возможно, отрывки из него будут опубликованы в будущем номере журнала *Mesures*»⁸³.

Контраст между целью — достижением двери, соединяющей небо и землю — и работой над «приключенческим романом», отрывки которого будут опубликованы в литературном журнале, очевиден. Зачем работе над собой, ведущей к духовному освобождению, требуется ещё и работа над произведением? Если Гора Аналог материально существует, зачем придавать ей форму повествовательной фикции, представленной вначале как «трактат о психологическом альпинизме», при том, что автора явно не интересовало его причисление к числу литературных шедевров двадцатого века? Поскольку Домаль не собирался ставить свой роман в один

ряд с текстами, которые он сам называл «Великими писаниями», открытыми человечеству (вроде Евангелий и Упанишад), мы должны задаться вопросом о том, не существует ли Гора Аналог, как и всегда в литературе, в том произведении, где о ней говорится, только в *виде аналогии*? То есть не является ли работа над собой по какой-то причине возможной только в форме написания книги, по крайней мере, внешне несообразной с этой работой?

Идея о том, что в работе над произведением искусства речь может идти об изменении личности автора — то есть, по сути, о его жизни, — скорее всего, была бы совершенно непонятной для чело-

века античной эпохи. В классическом мире существовало одно место — Элевсин, где посвящённые в мистерию участвовали в чём-то вроде театральной пантомимы, после созерцания которой (*epopsia*) они изменялись и становились счастливее. Катарсис, очищение от страстей, испытанных зрителями трагедии, согласно Аристотелю, содержал в себе лишь слабый отголосок элевсинского опыта. Еврипида обвиняли в том, что он раскрыл в своих трагедиях мистерии, которые должны были оставаться покрытыми тайной, и этот факт показывает, что древние считали достойной порицания слишком тесную связь религиозного преобразования бытия с литературным произведением (даже если трагический спектакль изначально был частью культа).

Для Домаля, наоборот, работа над произведением обладает смыслом, только если она совпадает с созиданием собственной личности. Это равнозначно превращению жизни в ставку игры и, одновременно, в пробный камень произведения. Поэтому он может излагать свои высшие убеждения в виде маршрута от смерти к жизни:

Я мёртв, потому что у меня нет желаний, у меня нет
желаний,
потому что я считаю себя обладателем,
я считаю себя обладателем, потому что не стремлюсь
отдавать.
Стремясь отдавать, узнаёшь о том, что ничего
не имеешь,

* Посещение (*греч.*).

видя, что ничего не имеешь, стремишься отдать
 себя самого,
 стремясь отдать себя самого, видишь, что ничем
 не являешься,
 видя, что ничем не являешься, стремишься
 к становлению,
 стремясь к становлению, живёшь.

И если настоящее произведение — это жизнь, а не просто литература, мы не должны удивляться тому, что правила самоосвобождения, как и в любой эзотерической традиции, содержат в себе гигиенические предписания и советы, более пригодные для диеты, чем для мистической инициации:

Отдых в течение десяти или хотя бы пяти минут в положении лёжа перед каждым приёмом пищи поможет тебе расслабить, в частности, надбрюшную зону и горло⁸⁴.

Идея о том, что литературное творчество может и даже должно сопровождаться процессом изменения личности писателя, что создание стихов обладает смыслом только в той мере, в какой оно превращает поэта в ясновидящего, была отражена в откровениях другого поэта, не случайно выбранного редакцией журнала *Le Grand Jeu* в качестве собственного знамени: Артюра Рембо. Читателей его спешно оставленного нам наследия не перестают завораживать произведения Рембо — это происходит из-за того двойного измерения, в котором они существуют и словно бы живут своей жизнью. Неважно, что восхождение имеет здесь

форму *long immense et raisonne dereglement de tous les sens*⁸⁵: суть здесь опять же в работе над собой как в единственном способе прийти к произведению, а литературное произведение — это протокол операций, проводимых над собой. *La pœmlège etude de l'homme qui veut etre poete*, — говорится в программном письме к Демени⁸⁶, — *est la propre connaissance, entiere; il cherche son ame, il l'inspecte, il la tente, Vapprend. Des qu'il la sait, il la doit cultiver [...]. Jedis qu'il faut etre voyant sefaire voyant*⁸⁷. Но именно поэтому книга, написанная в результате этих опытов — «Одно лето в аду», представляет собой парадокс. Будучи литературным произведением, она стремится описать и подтвердить нелитературный опыт, чьим местом является сам субъект, который, изменяя свою личность, обретает способность этот опыт описать. Ценность произведения содержится в самом опыте, но он сам призван служить лишь написанию произведения — или, по крайней мере, подтверждает свою ценность только через него.

Может быть, ничто лучше не отражает то противоречие, в котором оказался автор, как его ясный диагноз самому себе: *le deviens un opera fabuleux*⁸⁷.

* Долгого, мощного и продуманного расстройства всех своих чувств (франц.)

** «Первый поиск, предпринимаемый человеком, стремящимся стать поэтом... это познание самого себя, целиком; он ищет свою душу, он её исследует, испытывает её, познаёт. Когда он познал её, он должен культивировать её [...]. Я имею в виду, что надо быть *ясновидящим*, стать *ясновидящим*» (франц.).

«Я превратился в баснословную оперу» (франц.).

В оперу как спектакль, где «обыкновенные галлюцинации»⁸⁸ и «священное» расстройство его рассудка предстают перед разочарованным взглядом, как на сцене третьеразрядного театра. В этом смысле не удивляет, что перед лицом такого порочного круга автора вскоре начинает тошнить как от собственного произведения, так и от «брёда», засвидетельствованного им, и он без сожалений покидает литературу и Европу. По свидетельству его сестры Изабель (пусть и не всегда заслуживающему доверия), *И Bûla (tres gaiement je vous l'assure) toutes ses oeuvres dont Use moquait etplaisantait*".

При этом у читателя остаётся отчётливое, упорное впечатление, что само решение оставить поэзию ради торговли оружием и верблюдами в Абиссинии и Адене является интегральной частью его творчества. Очевидно, что в биографии Рембо не было никаких причин для такой крайней формы аннексии творчества жизнью: скорее, она свидетельствует о живучести порождённого романтизмом смешения жизни с искусством (письмо к Демени, с его противопоставлением античного человека, не работавшего над собой — *ne se travaillant pas*, и романтических поэтов, становящихся *voyants* """, документирует это со всей очевидностью).

* «Он сжёг (с большой радостью, уверяю вас) все свои произведения, шутя и насмехаясь над ними» (франц.)

""""Ясновидящими (франц.).

Когда Рембо писал данное письмо, Гегель уже давно вынес свой диагноз о «смерти» искусства — или, точнее, о том факте, что оно уступило науке центральное положение в жизненной энергии цивилизованного человечества. В действительности его анализ был применим к религии не меньше, чем к искусству: для описания упадка или сумерек искусства он использовал в качестве образа тот факт, что мы больше «не преклоняем колен»⁸⁹ перед прекрасными изображениями Христа и Девы Марии. В западной культуре религия, искусство и наука представляются тремя разными, но неотделимыми сферами, сменяющими друг друга, объединяющимися и постоянно борющимися между собой, причём ни одной из них не удаётся избавиться от остальных двух. Учёный, прогнавший религию и искусство из их роскошных дворцов, стал свидетелем их возвращения в романтизме в виде шаткой, невозможной коалиции. Художник теперь обладает исхудавшим обликом мистика и аскета, его произведения обретают литургическую, даже молитвенную ауру. Но всё это лишь до тех пор, пока религиозная маска не утрачивает окончательно свой кредит доверия и художник, посвятивший своё искусство высшей истине, не выказывает себя таким, каким он на деле является: просто живым телом, просто голой жизнью, предстающей перед нами как таковая и требующей своих бесчеловечных прав.

В любом случае в решении Рембо ясно проступает осознание провала попытки романтиков объ-

единить поэзию с мистической практикой, работу над собой — с созданием произведений.

Фома Аквинский в «Сумме против язычников» оставил нам своё беглое наблюдение о том, что сама практика искусства (в расширенном смысле, которым обладал термин *ars* в Средневековье, включая ремёсла и технику) не может составлять счастье человека, но при этом они тесно взаимосвязаны между собой. «Наивысшее счастье [*ultima felicitas*] человека, — утверждает он, — не может заключаться в его деятельности в искусствах [*in operatione artis*]⁹⁰. Целью искусства на деле является производство искусственных объектов (*artificiata*), а они не могут быть целью человека, потому что, раз они предназначены для использования людьми, целью деятельности является человек, а не наоборот.

Наивысшее счастье человека заключается в созерцании Бога. И, тем не менее, поскольку человеческая деятельность, включая искусство, направлена на созерцание Бога как на свою подлинную цель, между деятельностью в искусстве и счастьем обязательно должна быть связь. «Для совершенства созерцания потребна невредимость тела, и ей служат все искусственные объекты, потребные для жизни»⁹¹. Направленность всех человеческих действий на достижение счастья, таким образом, гарантирует, что даже произведения искусства в каком-то смысле вписаны в режим созерцания как в наивысшую цель человеческого рода.

* Искусство (лат.).

Результатом неосторожного сближения между практикой искусства и работой над собой стало упразднение творчества. Об этом свидетельствует авангардное искусство. Первостепенная роль, отведённая художнику и творческому процессу, странным образом подменила собой их же произведения. Дадаизм, на самом деле, был направлен не столько против искусства — преобразованного им в нечто среднее между мистической дисциплиной и критической деятельностью, — сколько против произведения, изгнанного с пьедестала и осмеянного им. Именно в этом смысле Хуго Балль⁹², на пороге своего религиозного обращения, советовал художникам перестать создавать произведения, чтобы посвятить себя «энергичным усилиям по реанимации самих себя»⁹³. Что же до Дюшана, то при работе над *Большим стеклом*⁹⁴ и изобретении *ready-made*⁹⁵ он хотел продемонстрировать возможность выйти «за пределы физического акта живописи» и вернуть творческую деятельность «на службу духа». «Дадаизм, — пишет он, — стал крайней точкой протеста против физического аспекта живописи. Это было метафизическое отношение»⁹⁶. Но, возможно, яснее всего об упразднении произведения во имя творческой деятельности и работы над собой объявил Ив Кляйн. «Мои картины, — пишет он, — это прах моего искусства»⁹⁷; и далее, доходя до самых крайних последствий в отрицании произведения:

То, к чему я стремлюсь, моё будущее развитие, моё решение проблемы — это вовсе не делать ничего, как можно быстрее, но сознательно, с осмотριтель-

ностью и осторожностью. Я стремлюсь просто быть. Я стану «художником». Обо мне будут говорить: он — «художник». Я буду чувствовать себя «художником», самым настоящим художником, потому что не буду писать картин [...]. Факт существования в качестве художника станет самой «колоссальной» художественной работой всех времён⁹⁸.

Однако, как, пожалуй, с излишней очевидностью показывают эти слова, вместе с упразднением произведения неожиданно исчезает и работа над собой. Художник, отказавшийся от произведения ради возможности сконцентрироваться на преобразовании собственной личности, теперь абсолютно не способен произвести в самом себе ничего, кроме ироничной маски или простой экспозиции своего живого тела без всякого стеснения. Это человек без содержания, который созерцает — неизвестно, с удовлетворением или с ужасом — пустоту, оставшуюся внутри него после исчезновения произведения.

Отсюда ускоряющееся соскальзывание искусства в политику. Аристотель противопоставлял *poiesis*, действие ремесленника и художника, производящего внешнее по отношению к самому себе изделие, политическому действию, *praxis*, цель которого заключается в себе самом. В данном смысле можно сказать, что авангардным течениям, решившим упразднить произведение в пользу творческой деятельности, было суждено, хотя бы того или нет, перенести свой цех с этажа поэзии на уровень практики. Это означает, что они обречены на самоупразднение и превращение в политическое дви-

жение. Согласно неопровержимому вердикту Ги Дебора: «Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его. Ситуационисты хотят упразднить искусство путём его воплощения»⁹⁹.

Слишком тесная связь между литературным творчеством и работой над собой может принимать форму обострённого духовного поиска. Таков случай Кристины Кампо¹⁰⁰. У неё одержимость поиском совершенства сначала способствовала развитию оригинальнейшего писательского таланта, но затем постепенно начала всё больше разъедать его и, в итоге, полностью поглотила его. Совершенство в данном случае было формальным совершенством — как в случае с «непростительными»¹⁰¹ писателями, хвалу которым она неустанно ткала — и, вместе с тем, в той же мере, духовным совершенством, причём последнее едва достаивает первое своим пренебрежением. «Внимание — это единственный путь к невыразимому, единственная дорога к мистерии», — одержимо повторяла она самой себе, при этом забывая о другой своей, более счастливой, одержимости: о сказке, перед лицом которой любое требование духовного совершенства не может не отказаться от своих притязаний. Так несравненная лёгкость писательского стиля затеялась в невозможной задаче «аплодировать одной рукой», и в итоге она уже не была способна ни на что, кроме восхвалений бесспорной красоты авто-ров, вовсе не нуждавшихся в каких-либо панегири-

ках. Но даже этого оказалось недостаточно для её неутолимой жажды чистоты: культ авторов, ставших её идолами, потихоньку сменился страстью к культу в прямом смысле слова, к литургии. Она не смогла взяться даже за начало книги «Поэзия и обряд», которую планировала написать в последние годы, в то время как новая невозможная и никому не нужная любовь медленно разъедала и пожирала её любовь к литературе. Её обожаемый Пруст перестал с ней говорить:

Даже последняя, торжественная страница великой поэмы, надгробный камень над закрывшейся могилой, последнее, величественное слово, *le Temps*", оставило меня необъяснимо равнодушной. *Rex tremendae majestatis*"* возможно, был за моей дверью: меня это не трогало, лишь заставляя любимые вещи звучать по-бумажному сухо¹⁰².

И в этом случае, как в потерпевших неудачу авангардных течениях, дрейф произошёл в политическом направлении: последнюю часть своей жизни Кристина Кампо посвятила ожесточённой, бескомпромиссной борьбе против литургической реформы, принятой Вторым Ватиканским собором.

Алхимия является средой, где работа над собой и создание изделия наглядно представляют собой единосущий и нерасторжимый процесс. Термин *opus alchymicum* на деле подразумевает, что трансму-

* Время (франц.).

Царь потрясающего величества (лат.).

тация металлов происходит одновременно с изменением личности субъекта, что поиск и добывание философского камня совпадают с духовным созданием или перерождением субъекта, совершающего эти действия. С одной стороны, алхимики открыто утверждают, что их дело является материальной операцией, завершающейся трансмутацией металлов, причём последние, пройдя через серию этапов или стадий (названных по цветам, в которые они окрашиваются, *nigredo*, *albedo*, *citritas* и *rubedo*), достигают своего совершенства, становясь в итоге золотом; с другой стороны, они не менее упорно настаивают на том, что вышеупомянутые металлы не являются вульгарными металлами, что философское золото не является *aurum vulgi* и что в конце процесса адепт сам становится философским камнем («станьте из мёртвых камней живыми философскими камнями»).

Заглавие одного из древнейших произведений по алхимии, приписываемого по традиции Демокриту, гласит: *Physika kai Mystika*, выражая парадигму этого взаимопроникновения двух уровней в «великом делании», которое, согласно постоянным утверждениям адептов, следует понимать в моральном смысле не менее, чем в материальном, *tarn ethice quam physice*. Поэтому, по сравнению с такими

* Чернота, белизна, желтизна и краснота (лат.).

** Золотом толпы (лат.).

>*> физика и мистика (греч.).

я**÷ Сколько этического, столько и физического (лат.)—афоризм алхимиков.

историками науки, как Бертло¹⁰³ и фон Липпман¹⁰⁴, считавшими алхимию простым предвосхищением современной химии, пусть даже неявным и лишь в зародыше, и эзотериками вроде Эволы¹⁰⁵ и Фулканелли¹⁰⁶, не видевшими в алхимических текстах ничего, кроме закодированного описания опыта инициации, выгодно отличаются такие исследователи, как Элиаде¹⁰⁷ и Юнг, сделавшие акцент на неразделимости обоих аспектов *великого делания*. Алхимия является для Элиаде проекцией мистического опыта на материю. Хотя тот факт, что алхимические операции были реальными операциями с металлами, и не подлежит сомнению, алхимики всё же «перенесли на материю посвятельную функцию страданий»¹⁰⁸ [...]. Алхимик в своей лаборатории воздействует на себя самого, на свою психофизическую жизнь, на свои моральные и духовные представления»¹⁰⁹. Как материя металлов умирает и регенерируется, так и душа алхимика гибнет и возрождается, а производство золота совпадает с воскресением адепта.

Исследования алхимии, как те, что фокусируются на химической практике, так и те, что делают упор на её духовном содержании, сходятся в том, что уделяют мало внимания текстам алхимических трактатов и сборников, представляющих единственный доступный нам материальный источник сведений по алхимии. Из них состоял уничтоженный *corpus*

* Свод (лат.).

к которому в любом случае обращается каждый, кто хочет сегодня приблизиться к знанию о «Великом делании», неважно, идёт ли речь о греческих алхимических рукописях, изданных Бертло, много-томном собрании *Theatrum Chemicum*^{xv}, набранном в формате ин-октаво, или о *Bibliotheca chemica curiosa*^{nl}, или о *Museum Hermeticum*^m, в которых эрудиты семнадцатого века со всей своей страстью коллекционеров собрали учения «философов» в обширных антологиях. Читатель, листаящий эти тексты, не может избавиться от впечатления, что перед ним самая настоящая «литература», чьи содержание и форма строго закодированы с таким однообразием и с таким смирением, что им могут позавидовать литературные жанры, пользующиеся славой ни с чем не сравнимой маловразумительности, такие, как отдельные средневековые аллегорические поэмы или современные порнографические романы. «Персонажи» (король или королева, в то же время являющиеся солнцем и луной, мужчиной и женщиной или серой и ртутью), как и в любом уважающем себя романе, переживают всевозможные перипетии, торжественно сочетаются браком, спариваются, рожают, сталкиваются с драконами и орлами, умирают (это устрашающий опыт *nigredo*, действия черноты), чтобы затем счастливо воскреснуть. Тем не менее до самого конца все их приключения остаются непонятными, потому что по мере того, как авторы описывают все эти эпизоды, повествование, загадочное и путаное само по себе, как бы постоянно намекает на внетекстовую практику,

хотя при этом непонятно, должна ли она осуществляться в печи или в душе алхимика или читателя. Ощущение окутанной мраком тайны зачастую только возрастает из-за не менее манящих и многозначительных образов, коими пестрят рукописи, или иллюстраций в печатных книгах, от коих читатель способен оторваться лишь с большим трудом.

Согласно *lectio facilior*", речь идёт просто о криптографических текстах, доступных только для тех, кто обладает ключом к расшифровке. Но, помимо того факта, что в таком случае совершенно необъяснимым становится невиданное распространение этой литературы, у нас есть абзац из авторитетного трактата *Liber de magni lapidis compositione*^{III}, где эта версия полностью и безоговорочно исключается, так как в нём утверждается, что алхимические книги написаны не для передачи научных знаний, а лишь для того, чтобы сподвигнуть философов на их поиски.

Но даже в таком случае зачем вообще писать, к чему было всё это необъяснимое и безудержное размножение текстов, в реальности не сообщающих ничего?

Попытка *opus alchymicum* осуществить совершенное сочетание работы над собой и создания объектов оставила после себя этот неловкий в своей неустраимости пережиток: устаревшую, чопорную и, в общем и целом, скучную алхимическую литера-

* Наиболее лёгкому прочтению (лат.).

туру. Тем не менее, именно эта литература находится там, на коварной *no man's land*^{*} алхимии, в качестве исторического феномена, единственного точного результата, уникального материального свидетельства. Так литература, ранее получавшая свою легитимацию лишь в качестве документа о внешней практике, получает теперь неожиданную легитимацию сама по себе. Ничто не демонстрирует самодостаточность алхимического текста лучше, чем его дотекстовые, недокументируемые отсылки за свои собственные рамки. В этом смысле алхимическая литература представляет собой место, где, возможно, впервые письменность попыталась достичь своего абсолюта через отсылку — неуловимо фиктивную и реальную одновременно — к внетекстовой практике. Этим объясняется зачарованность алхимией писателей, упорно стремившихся поддерживать в своей практике обсуждавшееся выше двуединство, от Рембо до Кристины Кампо: они искали буквальную *alchimie du verbe*^{**}, где в трансмутации слова должно было находиться спасение, а в спасении — преобразование слова. Творчество (или не-творчество) Раймона Русселя¹¹⁴, где алхимия слова разрешается в энигмистике, может служить символом — завораживающим и бесполезным, даже завораживающим своей бесполезностью, в котором этот поиск ставит себе шах чуть ли не геральдических масштабов.

* Ничейной земле (англ.).

** Алхимию слова (франц.).

У Симоны Вейль, вдохновлявшей Кристину Кампо, различие между работой над собой и работой над внешним произведением выражено в грубом образе извержения спермы не вовне, а внутрь собственного тела.

В древности верили, что в детском возрасте сперма циркулирует по всему телу, смешанная с кровообращением [...]. Поверье, что у отстранившегося мужчины сперма вновь начинает циркулировать по всему телу [•••], явно связано с представлением о детском возрасте как о состоянии бессмертия, служащем вратами спасения. Сперма извергается внутрь самого тела, вместо того, чтобы выходить наружу. Творческая способность так же, как и сперма — чьим образом и в чём-то даже физиологической основой она является, извергается из того, кто нацелен на абсолютное благо, не во внешний мир, а в саму душу его [...]. Человек, извергающий собственное семя в самого себя, сам себя порождает. В этом, конечно, присутствует образ и, несомненно, в чём-то и действительное физиологическое условие духовного процесса¹¹⁵.

Как и в алхимии, рассматриваемый здесь духовный процесс совпадает с самовозрождением. Но что такое творение, никогда не выходящее из самого себя? Чем оно отличается от того, что во фрейдизме (о котором Симона Вейль как-то написала, что «он был бы абсолютно верен, если бы мысль не направлялась таким образом, что он становится от этого абсолютно ложным»¹¹⁶) называется нарциссизмом, то есть от интроекции либидо? Ребёнок, взятый здесь за образец «неориентированной ори-

ентации на что-то», не просто воздерживается от любого действия, направленного на внешний мир: скорее, он по-особому структурирует это действие, которое мы зовём игрой, чьей главной целью является, конечно, не изготовление стороннего изделия. Если воспользоваться образом Вейль, сперма как генетический принцип беспрестанно извергается и вновь возвращается в действующее тело, а внешнее произведение не только создаётся, но и беспрестанно уничтожается. Ребёнок работает над собой лишь в той мере, в какой он действует во внешнем мире — именно в этом состоит определение игры.

Идея о том, что в любой реальности — как в любом тексте — следует отличать видимость от скрытого значения, которое должен знать посвящённый, лежит в основе эзотерики. Один эзотерик двадцатого века¹¹⁷, изучавший шиитские традиции, резюмировал эту идею в следующих словах:

Всё внешнее, любая видимость, любой экзотеризм [*захир*] обладает внутренней, скрытой, эзотерической [*батин*] реальностью. Экзотерическое — это внешняя форма, место явления [*мазхар*] эзотерического. Отсюда взаимная потребность в экзотерике любой эзотерики; первая является видимым и явным аспектом второго; эзотерика является реальной идеей [*хакикат*], секретом, гнозисом, смыслом и сверхчувственным содержанием [*ма'ана*] экзотерического. Первое обретает существование и консистенцию в видимом мире, второе — в сверхчувственном мире [*'алам аль-гаиб*]^{III}.

Смысл шиитской доктрины скрытого Имама заключается в применении эзотерики к истории: материальной истории фактов в точности соответствует сакральная история, основанная на сокрытии двенадцатого Имама. Фактически этот Имам скрывается как раз для того, чтобы люди не могли его узнать, а посвященными являются те, кому был полностью открыт эзотерический смысл исторических событий.

Если мы будем определять мистирию по обязательному наличию покрыва, станет очевидным, что эзотерика грешит как раз против мистериологии, хранительницей которой она хочет быть. Эзотерик грешит дважды: в первый раз — против скрытого, потому что, лишаясь покрыва, оно перестаёт быть таковым, и во второй раз — против покрыва, потому что, приподнимая его, он лишает его смысла существования. Ту же самую мысль можно выразить, если сказать, что эзотерик грешит против красоты, потому что приподнятый покров более не прекрасен, а раскрытый смысл теряет свою форму. Необходимым следствием этого является невозможность для любого художника быть одновременно эзотериком и, точно так же, невозможность для эзотерика быть художником.

Теперь, сказав это, мы можем понять страстную, упорную и противоречивую борьбу Кристины Кампо за литургию как за высшую форму поэзии. Для неё речь шла не менее, чем о спасении красоты. При том обязательном условии, однако, что красота — которую она называет литургией, —

согласно первоначальному значению греческого термина *mysterion*, является сакральной драмой, чью форму нельзя изменять, потому что она ничего не раскрывает и не представляет, она просто есть. *В том смысле, что она делает видимым не невидимое, а видимое.* Если же рассматривать её, как это обычно происходит и как порой, кажется, думает сама Кристина Кампо, как видимый символ скрытого значения, тогда она утрачивает свою тайну и тем самым лишается красоты.

В последние годы жизни Мишель Фуко уделял всё большее внимание исследованиям темы, которую он неоднократно упоминал в формулировке «забота о себе». Для него речь шла в первую очередь об изучении практики и диспозитивов — судов совести, *hypomnemata*", аскетизма, которым античность на закате доверила одно из своих самых упорных чаяний: это было стремление уже не к познанию, а к управлению собой и работе над собой (*epimeleia heautou*). Однако в этих исследованиях присутствовала ещё более древняя тема — вопрос формирования субъекта, в частности — «способа, при помощи которого индивид превращает себя в моральный субъект собственных действий»¹¹⁹. Обе темы сливались с третьей, также неоднократно упоминавшейся Фуко в его последних интервью, хотя он и никогда не обращался к ней напрямую: это была тема «эсте-

* Мистерия (греч.).

Мнемонических заметок (греч.).

тики существования» себя и жизни, понимаемых как произведение искусства.

Пьер Адо в связи с этим упрекал Фуко в том, что он рассуждает о таких характерных для античной философии понятиях, как «работа над собой» и «самоиспытание», в чисто эстетических терминах, как если бы задачу философа можно было сравнить с задачей художника, занятого превращением собственной жизни в произведение искусства, в то время как на деле следовало «преодолеть», а не «создавать» себя. Обвинение было необоснованным, потому что внимательное чтение тех мест, где Фуко упоминал эту тему, показывает, что он всегда размещал её в контексте только этических исследований и никогда — в эстетическом. Уже на первой лекции курса 1981-1982 годов о «Герменевтике субъекта» он, словно бы предчувствуя заранее возражение Адо, предостерегает от современного соблазна прочтения таких выражений, как «забота о себе» или «заниматься собой», в эстетическом, а не в моральном смысле¹²⁰. «Вы знаете, — пишет он, — что существует некая традиция (и, может быть, даже не одна), не позволяющая нам (нам, сегодня) придать всем этим формулировкам [...] позитивную ценность и, прежде всего, сделать их основой морали [...]. Они звучат для наших ушей скорее [...] как некий вызов и хвастовство, воля к разрыву с этикой, нечто вроде морального пижонства и дерзкого утверждения о наступлении непревзойдённой эстетической и индивидуальной стадии». Вопреки такой эстетизирующей, так сказать, трактовке заботы о себе

Фуко сразу же уточняет, что именно «на основе предписания "заниматься собой"» зиждилась наиболее суровая, жёсткая и ограничительная мораль, какую когда-либо знал Запад».

Во введении ко второму тому своей «Истории сексуальности» принадлежность «эстетики существования» к этической сфере разъяснена так, что не остаётся никаких сомнений¹²¹. «Искусства существования» как тема книги, а также «техники себя», посредством коих люди всегда пытались сделать из своей жизни «произведение, которое несло бы некие эстетические ценности и отвечало бы некоторым критериям стиля», в реальности являются «рефлексивными и произвольными практиками», с чьей помощью люди устанавливают себе правила поведения, несущие в себе «этико-поэтическую» функцию, как её без всяких оговорок определяет Фуко¹²². А в одном из интервью, опубликованном за год до смерти, он уточняет, что забота о себе не была для греков эстетической проблемой, «она сама по себе является этической»¹²³.

Проблема заботы о себе или работы над собой содержит в себе предварительную трудность логического и ещё в большей степени грамматического характера. У местоимения «себе», выражающего в индоевропейских языках возвратность, нет именительного падежа. Оно подразумевает грамматический субъект (приводящий в действие возвратность), но само не может быть в положении субъекта. «Себе», совпадая в этом смысле с возвратным отношением,

никогда не сможет стать сущностью, никогда не сможет стать именем существительным. И если, как продемонстрировал Бреаль¹²⁴, термин «этос» является лишь местоименной основой греческого возвратного «э», дополненного суффиксом «-тос», и поэтому просто и буквально означает «бытие себя», то есть способ, при помощи которого каждый переживает опыт самого себя, то это подразумевает, что идея этического субъекта является противоречием в терминах. Отсюда апория и трудности, как мы видели, грозящие любой попытке работы над собой: субъект, пытающийся установить отношение к себе, срывается в тёмную бездонную пропасть — только Бог может спасти его оттуда. Сюда уходят корни опыта *nigredo*, тёмной ночи, подспудно присутствующей в любом поиске себя.

Судя по всему, Фуко отдавал себе отчёт в этом противоречии, когда писал, что «то "себе", к которому устанавливают отношение, есть не что иное, как само это отношение [...]». Вкратце, это имманентность или, лучше, онтологическое соответствие себя этому отношению к себе¹²⁵. То есть отношению к себе не предшествует субъект: субъект — само отношение, а не одна из его составляющих. Именно в этой перспективе — где работа над собой предстаёт в виде апоретической задачи — Фуко прибегает к идее себя и собственной жизни как произведения искусства. «Думаю, — говорит он в своём интервью Дрейфусу и Рэбиноу¹²⁶, — что у идеи отсутствующего ранее субъекта есть лишь одно практическое следствие: мы должны создавать произведение искус-

ства из самих себя [...]. Мы не должны соотносить творческую деятельность индивида с его отношением к себе, мы должны соотносить его отношение к себе с творческой деятельностью»¹²⁷.

Как понять последнее утверждение? Оно точно может означать, что поскольку субъект отсутствовал ранее, необходимо создать его так, как художник создаёт своё произведение искусства. Но не менее законным было бы его прочтение в том смысле, что отношение к себе и работа над собой становятся возможными, только если они будут связаны с творческой деятельностью. Нечто подобное Фуко говорил в своём интервью 1968 года Клоду Бонфуа в отношении своей собственной творческой деятельности, то есть писательства. Подтвердив, что он чувствует себя обязанным писать, потому что его писательство как бы отпускает существованию его грехи — что является обязательным условием для счастья, он уточняет: «Не в писательстве счастье, просто счастье существования подвешено к писательству, а это немного другое»¹²⁸. Счастье — образцовая этическая задача, к выполнению которой стремится любая работа над собой — «подвешено» к писательству, то есть становится возможным только через практику творчества. Забота о себе обязательно проходит через *opus*, безальтернативно подразумевающая алхимию.

Примером полного слияния работы над собой с творческой практикой может служить случай Пауля Клее. Ни одно произведение Клее не было

просто произведением: все они, так или иначе, отсылают к чему-то ещё, но при этом не к своему автору, а скорее к изменению и возрождению его личности в другом месте, в некой

стране без оков
на новой земле
без тени воспоминаний
[...]. Разгул!
Куда меня не рожало
ничё материнское чрево¹²⁹.

Слияние двух уровней, создания произведения и перерождения автора, у Клее настолько совершенно, что, созерцая его картину, задаёшься вопросом не столько о том, как работа над произведением и работа над собой могли достичь подобного единства, сколько о том, как только могла в голову прийти мысль об их разделении. На деле, здесь перерождается не конкретный автор, а, как говорится в надгробной надписи на могиле этого художника на бернском кладбище, — сущность, обитающая «как среди усопших, так и среди неродившихся», в связи с чем она «ближе к творению, чем обычно».

Именно в творении, в «исходной точке происхождения», а не в произведении полностью совпадают создание и воссоздание (или рассоздание, как, возможно, следовало бы говорить). В лекциях и заметках Клее постоянно повторяется идея о том, что важнее всего «не форма, а формирование [Gestaltung]»¹³⁰. Никогда не нужно «выпускать формирование из рук, прекращать творческий труд».

И подобно тому, как творчество постоянно воссоздаёт автора, лишая его прежней идентичности, так и это воссоздание мешает произведению быть всего лишь формой, но уже не формированием. «Творчество, — как можно прочесть в его заметке 1922 года, — живёт в качестве генезиса под поверх-

ностной видимостью произведения»¹³¹: способность, творческий принцип не исчерпывается в окончательной версии произведения, но продолжает жить в нём и даже оставаться «самой важной частью произведения». Поэтому творец может сливаться с произведением, находить в нём свою единственную обитель и своё единственное счастье: «У картины нет целей, её единственная задача — приносить нам счастье».

Каким образом отношение к себе и работа над собой становятся возможными благодаря отношению к творческой практике (к искусству, в широком смысле этого слова времён Средневековья)? Речь идёт не только о том факте — разумеется, важном, — что она служит связующим звеном и местом реализации отношения к себе, иначе неуловимого. Здесь, как и в *opus alchymicum*, риск заключается в попытках поручить внешней практике — преобразованию металлов в золото или созданию произведения — работу над собой, в то время как на самом деле нет иного перехода от первой к последней, кроме аналогии или метафоры.

Поэтому необходимо, чтобы творческая практика — через отношение к работе над собой — также претерпевала трансформацию. Отношение к внешней практике (произведение) делает возможной работу над собой, но лишь в той мере, в какой она развивается в качестве отношения к способности. Субъект, стремящийся определять себя и придавать себе форму только через собственные произведения, обрёт бы себя на беспрестанную замену соб-

ственной жизни и собственной действительности своими собственными произведениями. Настоящим же алхимиком является тот, кто — в произведении и через произведение — созерцает только породившую его способность. Поэтому Рембо называл трансформацию поэтического субъекта, которой он стремился достичь любой ценой, «видением». Поэт, став «ясновидящим», созерцает язык — то есть не написанное произведение, а способность писать. А поскольку, говоря словами Спинозы, способность есть не что иное, как суть или природа любого существа, в той мере, в какой оно обладает способностью что-либо делать, созерцание этой способности является также единственным возможным доступом к *этосу*, к «бытию себя».

Конечно, созерцать способность можно только в произведении; но в созерцании произведение отключено, приведено в бездействие и таким образом возвращено возможности, открыто для нового возможного использования. По-настоящему поэтической является та форма жизни, которая в собственном произведении созерцает собственную способность делать или не делать и в ней находит покой. Живое существо определяется ни в коем случае не своим произведением, а исключительно собственной бездеятельностью, то есть способом, при котором, сохраняя в произведении свою связь с чистой способностью, оно достигает состояния формы-жизни, где вопрос стоит уже не о жизни или о произведении, а о счастье. Форма-жизни — это та точка, в которой работа над произведением и работа

над собой полностью сливаются. Художник, поэт, мыслитель — и, в целом, любой, кто практикует «искусство» и деятельность — не являются суверенными субъектами, обладающими правами на творческую деятельность и на произведение; скорее они являются анонимными живыми существами, которые, созерцая и каждый раз приводя в бездействие произведения речи, видения и тел, стремятся получить опыт самих себя и сохранить свою связь со способностью, то есть превратить свою жизнь в форму-жизни. Только по достижении этой точки произведение и Великое делание, золото как металл и золото философов могут полностью отождествиться друг с другом.

Примечание автора к итальянскому изданию

Эти тексты ранее не издавались, кроме эссе «Что такое акт творения?», в котором с небольшими изменениями воспроизведён текст выступления на лекции в Академии архитектуры в Мендризидо в ноябре 2012 года и опубликованный в виде некоммерческой брошюры: *Джорджес Агамбен. Археология производства*. Mendrisio 2013. «Пасха в Египте» воспроизводит текст выступления на семинаре по переписке между Ингеборг Бахман и Паулем Целаном «Давай найдём слова. Письма 1948-1973 гг.», проведённом на римской вилле Шарра Итальянским институтом германских исследований в июне 2010 года. Текст «О трудности чтения» был представлен на круглом столе «Чтение — это риск» в рамках Ярмарки мелких и средних издательств в Риме в декабре 2012 года. «От книги к экрану» — это отредактированная версия выступления в Фонде Чини в Венеции в январе 2010 года.

Примечания

Все цитаты, за исключением специально оговорённых случаев, даются в переводе Э. Саттарова по итальянскому оригиналу или по указанным в примечаниях источникам.

- ¹ Гершом Шолем (1897-1982) — философ, историк, крупнейший знаток еврейской мистики. Речь идёт о фрагменте из книги Шолема «Основные течения в еврейской мистике» (М.: Мосты культуры, 2004. С. 428-429).
- ² Элевсинские мистерии — древнейший аграрный культ, зародившийся в Древней Греции в поселении Элевсин (рядом с Афинами), в честь богинь плодородия. Мистерия изображала горести Деметры, потерявшей дочь, её поиски и радость от возвращения Персефоны.
- ³ Речь идёт о героине романа «Женский портрет» (1881) амер. писателя Генри Джеймса (1843-1916), испытавшей череду разочарований.
- ⁴ *Scholem G. Briefe. Munchen: Beck, 1994. Vol. I. S. 471.*
- ⁵ Шестнадцатилетний Шолем познакомился с Бенямином, когда тому был 21 год. Оба происходили из ассимилированных еврейских семей, живущих в Берлине. Восемь лет личного общения отразились на интеллектуальном становлении каждого. После отъезда Шолема в Палестину (1923) последовала регулярная переписка, прерванная гибелью Бенямина. См.: *Шолем Г. Вальтер Бенямин — история одной дружбы. М.: Grundrisse, 2014.*
- ⁶ Речь идёт о неумении учёных видеть факты. Агамбен заимствует этот термин («профессорский конъюнктивит») у Джорджо Паскуали (*Pagine stravaganti di un filologo, 1994*).
- ⁷ *Данте Алигьери. Рай. Песнь XIII, 77-78 / Пер. М. Лозинского // Божественная комедия. М.: Наука (серия «Литературные памятники»), 1968. С. 370.*

- ⁸ IV-B4 — отдел гестапо, отвечавший за «окончательное решение еврейского вопроса». А. Эйхман был назначен руководителем этого отдела в 1939 г.
- ⁹ «Если бога нет, то всё позволено» — выражение, традиционно приписываемое Ф. Достоевскому и которое кратко выражает взгляды Ивана Карамазова (не является точной цитатой).
- ¹⁰ Ср.: *Беньямин В.* Капитализм как религия / Пер. А. Пензина // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГУ, 2012. С. 101-102.
- ¹¹ Свод законов 451-450 гг. до н. э., составленный децемвирами с консульскими полномочиями. Один из первых кодексов римского права.
- ¹² Здесь и далее Новый Завет цитируется по Синодальному переводу.
- ¹³ *JOngel* E. Paolo e Gesu. Alle origini della cristologia. Brescia: Paideia, 1978. P. 167.
- ¹⁴ *Origene.* Philocalie 1-20 [Добролюбие] // Sur les ecritures. Paris: Editions du Cerf, 1983. P. 244.
- ¹⁵ Ibid. P. 240.
- ¹⁶ *Origene.* Commento a Matteo, 10,14 [Комментарии к Евангелию от Матфея] // Vetera Christianorum, № 22, 1985. С. 183.
- ¹⁷ Чит. по.: *Гельдерлин Ф.* Стихотворения / Пер. Вяч. Куприянова // Новый берег, № 25, 2009. С. 43.
- ¹⁸ Чит. по.: *Кафка Ф.* О притчах / Пер. С. Апта // *Кафка Ф.* Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М.; Харьков: Художественная литература-Фолио, 1994. С. 286.
- ¹⁹ Книга Зоар («Книга свечения», *ивр.*) — основная книга каббалистической литературы, главное содержание которой — комментарий к Торе.
- ²⁰ Речь идёт о документальном фильме «Алфавит Жилья Делёза» продолжительностью 7,5 час., снятом в 1988-1989 гг. режиссёром Пьер-Андре Бутаном. Серия интервью между Жилем Делёзом и Клер Парне была сделана по заказу еженедельного тележурнала *Metropolis*. Был выбран формат азбуки, договорились о темах, но не уточнялись вопросы. Делёз пошёл на такой эксперимент при предварительной договорённости, что плёнки будут использованы только после его смерти. Однако с разрешения Делёза первый эпизод был показан при его жизни, в 1985 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ²¹ Мегарцы — представители мегарской школы, основанной Евклидом из Мегары в IV в. до н. э. Вели активную практическую деятельность, за что их называли «спорщики». Являются авторами многих известных парадоксов.
- ²² «Способность имеется только тогда, когда имеется действительная деятельность» — цит. по: *Аристотель. Метафизика* / Пер. А. Кубицкого. СПб.; Киев: Алетейя-Эльга, 2002. С. 280.
- ²³ *Аристотель. Физика* / Пер. В. Карпова // *Аристотель. Соч.* в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 85.
- ²⁴ *Аристотель. Метафизика.* С. 278.
- ²⁵ В. Беньямин в своём раннем эссе о романе Гёте «Избирательное средство» (1921-1922) противопоставлял «невыразимое» в искусстве воле к ложной «символической целостности»: «Ни одно произведение искусства не может казаться полностью живым, не становясь простой видимостью и тем самым не переставая быть произведением искусства... Невыразимое останавливает видимость... Невыразимое — это та критическая сила, которая если и не может отделить видимость от истины, способна помешать им слиться» (см.: *Benjamin W. Goethes Wahlverwandtschaften* // *Gesammelte Schriften. Bd. I* (1). Frankfurt a. M.: SurkampVerlag, 1974. С. 181).
- ²⁶ Анри Фосийон (1881-1943) — франц. историк искусства, приверженец формальной школы Г. Вёльфлина и основоположник новой формальной методологии в искусствознании. Преподавал во многих университетах Франции, был директором Музея изящных искусств в Лионе. Эмигрировал в Америку (1939); читал лекции в Йельском университете.
- ²⁷ См. прим. 7.
- ²⁸ Речь идёт о книге: *Simondon G. [.'Individuation a la lumiere des notions de forme et d'information* [Индивидуация в свете понятий формы и информации]. Grenoble: Millon, 2014. Жильбер Симондон (1924-1989) — франц. философ, «открытый» только в начале 2000-х гг. во многом благодаря Делёзу.
- ²⁹ «Благовещение» — картина Тициана (1565), написанная как алтарный образ для капеллы венецианской церкви Сан-Сальвадор. Обобщённость и незавершённость, мозаичность мазка, отказ от точного рисунка характерны для позднего Тициана. Размытые прикосновения кисти создают «одну из

самых эмоционально напряжённых картин в истории искусства» (Р. Лонги).

- ³⁰ Речь идёт о биографе Тициана художнике и писателе Карло Ридольфи (1594-1658), авторе книги «Чудеса искусств, или Жизнеописания наиболее знаменитых художников Венеции» (1648).
- ³¹ См.: *Kafka F. Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1992. S.254.
- ³² См.: *Кафка Ф. Певица Жозефина, или Мышиный народ* / Пер. Р. Гальпериной // *Кафка Ф. Собр. соч.* в 3 т. Т. 2. С. 23-37.
- ³³ Агамбен в качестве примера выбирает один из самых известных мировых шедевров Веласкеса. Формально «Менины» (1656) — групповой портрет XVII в., портрет королевской семьи. Но «случайные персонажи» вносят в композицию непреднамеренность, беспорядок, и это сближает её с жанром бытовой живописи. Подробнее см.: *Алпатов М. Этюды из истории западноевропейского искусства*. М.: Изд. Академии художеств СССР. 1963. С. 243-254.
- ³⁴ *Аристотель. Метафизика*. С. 399.
- ³⁵ Цит. по: *Аристотель. О душе* / Пер. П. Попова // *Аристотель. Соч.* в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 433.
- ³⁶ *Аристотель. Метафизика*. С. 399.
- ³⁷ *Аристотель. О душе*. С. 433.
- ³⁸ *Аристотель. Никомахова этика* / Пер. Н. Брагинской // *Аристотель. Соч.* в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 63.
- ³⁹ См.: *Малевич К. Лень как действительная истина человечества* // *Малевич К Собр. соч.* в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2003. С. 186.
- ⁴⁰ Речь идёт о нашумевшей работе Поля Лафарга (1842-1911), впервые опубликованной в 1880 г. на страницах журнала *L'Egalite*. На рус. ю.: *Лафарг П. Право на леность*. М.: Социал-демократ, 1905.
- ⁴¹ *Спиноза Б. Этика* / Пер. Н. Иванцова. СПб.: Аста-пресс ltd, 1993. С. 134.
- ⁴² Здесь Агамбен перечисляет произведения итал. литературы разных эпох: «Божественную комедию» Данте (1265-1321), сборник «Песни» Джакомо Леопарди (1798-1837) и сборник стихов поэта Джорджо Капрони (1912-1990), близкого друга П.П. Пазолини, «Семя слёз» (1959).
- ⁴³ Арнаут Даниэль — провансальский трубадур конца XII в., писал стихи в особой, изобретённой им, форме — секстина. Своё развитие эта форма получила в творчестве Данте и Петрарки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ⁴⁴ Сесар Вальехо (1892-1938) — перуанский поэт, новатор. Автор авангардной поэмы «Трильсе» (1922). В 1939 г., после смерти Вальехо, вышел его сборник «Человеческие стихи», полный духа сопротивления.
- ⁴⁵ «Озарения» — прижизненный сборник стихов в прозе Артюра Рембо (1874). На рус. яз.: Рембо А. Озарения / Пер. М. Кудинова // Рембо А. Стихи. М.: Наука (серия «Литературные памятники»), 1982.
- ⁴⁶ О связи Гёльдерлина с античностью см., например: Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Пер. Ал. Михайлова. М.: Искусство, 1991. С. 207-228.
- ⁴⁷ Цитата из работы В. Бенямина «Происхождение немецкой барочной драмы» [*Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels* // *Gesammelte Schriften*, B. I (1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 203].
- ⁴⁸ «Und keiner Waffen braucht und keiner/Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft», «Dichterberuf» — цит. по: Holderlin F. *Samtliche Werke*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Ausgabe. V. 5. 1984. S. 561.
- ⁴⁹ «Только бог может нас спасти» — заголовок интервью с Хайдеггером (*Nur noch ein Gott kann uns retten* / *Der Spiegel*, № 30, Mai, 1976).
- ⁵⁰ Ингеборг Бахман (1926-1973) — австрийская писательница, поэтесса, переводчица. Растерянность человека в послевоенном мире, поиск опоры в жизни — главные темы её лирики. И. Бахман и П. Целан — «самые яркие звезды на поэтическом небосклоне немецкоязычной поэзии после Второй мировой войны» (из предисловия А. Белобратова к их переписке — см. прим. 51).
- ⁵¹ Речь идёт о книге, впервые вышедшей на нем. яз.: *Ingeborg Bachmann — Paul Celan: Der Briefwechsel*. — Frankfurt a. M., 2008 (Агамбен цитирует итал. издание 2010 г.). В том вошли более двух сотен писем Целана и Бахман (с июня 1948-го по июль 1967 г.), дополненные короткой перепиской швейц. прозаика Макса Фриша с Паулем Целаном (с 1959-го по 1961 г., — в то время Бахман и Фриш жили вместе в Цюрихе). Фрагменты этой переписки опубликованы на рус. яз.: «Время сердца». Переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана / Пер. Т. Баскаковой, А. Белобратова // *Иностранная литература*. 2012, № 10.

- ⁵² Цит. по: *Celan P: Lichtzwang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 101.
- ⁵³ Плана Шмуэли (1924-2011) — израильская писательница; подруга детства и юности Целана, уехала в Палестину в 1944 г. Когда Целан посетил Израиль в 1969 г., они вновь встретились. После возвращения в Париж Целан пишет цикл стихов, который посылает Илане.
- ⁵⁴ Воспроизводим это стихотворение (Иностранная литература. 2012. № 10):

Вена, 24.(7)06.1948

B Egunme

Для Ингеборг

Скажи глазам иноземки: «Водой обратись!»
Отыщи в глазах её тех, кто водой обратился.

Позови их, пусть выйдут вновь из воды:

Руфь, Нозми, Мириам.

Убери украшениями их, когда возляжешь с чужой.

Убери украшениями их из облачных прядей чужой.

И скажи, чтоб услышали Руфи, Мириам, Нозми:

Смотрите, я сплю с ней!

Убери иноземку лучшими из украшений.

Убери её болью своей за Рувь, Мириам, Нозми.

И скажи иноземке:

Смотри, я с этими спал!

Пер. А. Прокопьева

- ⁵⁵ Из письма Пауля Целана Ингеборг Бахман от 31 октября 1957 г.: «Вспомни "В Египте". Каждый раз, читая это стихотворение, я вижу, как в негоходишь ты: ты для меня основа жизни, между прочим, и потому, что была и остаёшься оправданием моего говорения» (Там же).
- ⁵⁶ Св. Нил Россанский, Нил Младший (910-1004) — итал. монах византийского обряда, отшельник, каллиграф, основатель грекокатолич. монастыря Гроттаферрата (1004).
- ⁵⁷ Симона Вейль (1909-1943) — франц. философ, христ. мистик; автор соц.-полит. и этических сочинений. На рус. яз. переведено эссе Вейль, в котором есть её рассуждение о не-действии: Сказка братьев Гримм «Шесть лебедей» // «Сердцевина радо-

ПРИМЕЧАНИЯ

- сти»: Эссе и письма Симоны Вейль // Синий диван. 2011, № 16. С. 129-132.
- ⁵⁸ Имеется в виду стихотворение Сесара Вальехо (см. прим. 43) *Himno a los voluntarios de la Republica* [Гимн волонтерам Республики].
- ⁵⁹ Леви Примо (1919-1987) — итал. поэт, эссеист, переводчик. В 1943 г. был арестован и отправлен в лагерь для евреев под Моденой, затем переведён в Освенцим, где провёл 11 месяцев. В 1947 г. вышла его книга о заключении в лагере «Человек ли это?» (на рус. яз.: М.: Текст, 2001). После этого последовали другие произведения (проза и стихи), устные выступления Леви, свидетельствовавшие о том, что происходит в лагере с человеком. О «свидетельстве» Леви Агамбен рассуждает в своей книге «Номо sacer. Что остаётся после Освенцима: архив и свидетель» (М.: Европа, 2012).
- ⁶⁰ Речь идёт о Гуго фон Гофманстале (1874-1929), австр. поэте, критике, издателе.
- ⁶¹ Здесь Агамбен цитирует незаконченный трактат Данте «О народном красноречии» [De Vulgari Eloquential (1303-1304) — кн. 1, гл. 16].
- ⁶² Франческо Морончини — итал. редактор прошлого века, составитель одного из самых известных изданий Леопарди: *Leopardi! G. Canti di Giacomo Leopardi / Edizione critica ad opera di Francesco Moroncini*. Bologna: Licinio Cappelli, 1927.
- ⁶³ Эдгар Винд (1900-1971) — нем. историк искусства, ученик Эрвина Панофского и Аби Варбурга. «Искусство и анархия» — наиболее известная книга Винда (1963), составленная из радиолекций для BBC. В ней он спорит со сторонниками формально-стилистического метода, так же, как и с теми, кто декларирует «чистое искусство».
- ⁶⁴ Новая сакристия — усыпальница рода Медичи при базилике Сан-Лоренцо (Флоренция), над которой работал Микеланджело в 1520-1534 гг.
- ⁶⁵ Карл Лахман (1793-1851) — нем. филолог-классик. Он впервые сформулировал правила подготовки научного издания античных текстов.
- ⁶⁶ Джеймс Лорд (1922-2009) — амер. писатель и критик, друживший со швейц. скульптором Альберто Джакометти и написав-

ший его биографию под названием «Портрет Джакометти» (*Lord! A Giacometti Portrait*. 1965).

⁶⁷ Этому евангельскому сюжету автор посвятил отдельное исследование. См. на рус. яз.: Агамбен Дж. Пилат и Иисус. М.: Grundrisse, 2014.

⁶⁸ Здесь явно Агамбен описывает метод, близкий и ему самому: одни и те же сюжеты переходят у него из одной работы в другую, получая новое развитие.

⁶⁹ Цит. по: *Pasolini P. Petrolio* [Нефть]. Turin: Einaudi. 1993. P. 3.

⁷⁰ Джорджо Манганелли (1922-1990) — итал. писатель, переводчик, лит. критик, теоретик неоавангарда.

⁷¹ Речь идёт о письме итал. писателя Итало Кальвино (1923-1985) к Джорджо Манганелли от 7 марта 1969 г. — см. «Приложение» к кн.: *Manganelli G. Nuovo commento*. Milano: Adelphi. P. 149-150.

⁷² Стефан Малларме (1842-1898) — франц. поэт-символист. П. Верлен отнёс его к «проклятым поэтам». По мысли Малларме, книга есть вершина искусства, именно она должна выразить «связь всего со всем». Стремясь создать подобную книгу (которую так и назвал *Livre*), он понимал непосильность задачи. Задуманная Малларме «Книга» использовала методы комбинаторной литературы: у страниц, за которыми не был закреплён порядок, не было границ. Анонимность, разные шрифты и кегли, случайность расположения текста на странице — черты «абсолютного текста» Малларме. Не надеясь осуществить свой замысел, поэт хотел явить хотя бы его фрагмент, который имел бы все черты задуманного труда.

Части и наброски к «Книге» впервые были опубликованы франц. учёным Жаком Шерером (1912-1997) в 1957 г. Шерер считал, что поэма Малларме «Бросок игральные костей» (1897) и есть осуществлённый образец «Книги».

⁷³ Палингенез — концепция, корни которой уходят в античную философию, обозначавшая возрождение мира после его уничтожения во вселенском пожаре. Получила свой отклик в различных религиозных моделях как обновление человеческой души после соответствующих ритуалов.

⁷⁴ Римский Миссал — католический свод текстов церковных служб.

⁷⁵ *Данте Алигьери*. Новая жизнь / Пер. А. Эфроса. М.: Художественная литература, 1967. С. 23.

ПРИМЕЧАНИЯ

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ *Данте Алигьери*. Ад. Песнь XV, 4-6 // Божественная комедия. С. 68.
Дословно: «Вылетающий навстречу суду без защиты (экрана)».

⁷⁸ *Данте Алигьери*. Чистилище. Песнь X, 126 // Там же. С. 200.

⁷⁹ Иван Иллич (1926-2002) — австр. философ, лингвист хорватского происхождения. Влияние моделей и форм грамотности на стиль мышления, переход от устного восприятия действительности к письменному, а через него к книжной культуре — вопросы, рассматриваемые в его книге «В винограднике текста» (1993). Один из любимых методов исследования Иллича, названный им «археологией идей», — восстановление и использование старых представлений для понимания нового.

⁸⁰ Речь идёт о сборнике писем франц. поэта Рене Домала (1908-1944), который вышел в миланском издательстве *Adelphi* под редакцией Клаудио Ругафьори; *Il lavoro su disse. Lettere a Genevieve e Louis Lief* (1998).

⁸¹ Ibid. P. 118.

⁸² Ibid. P. 121.

⁸³ *Daumal Rene*. La conoscenza di se [Самопознание] / Milano: Adelphi, 1972. P. 177.

⁸⁴ *Daumal Rene*. Il lavoro su di se. P. 77.

⁸⁵ Из письма А. Рембо франц. поэту Полю Демени (1844-1918) от 15 мая 1871 г. (*CEuvres completes*. Paris: Gallimard, 1954. P. 270).

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ *Рембо А.* Одно лето в аду / Пер. М. Кудинова // *Рембо А.* Стихи. М.: Наука (серия «Литературные памятники»), 1982. С. 173.

⁸⁸ Там же. С. 169.

⁸⁹ «Но когда совершенное содержание в совершенстве выявлено в художественных образах, тогда стремящийся дальше дух отвращается от этой объективности, отталкивает её от себя и возвращается в свою внутреннюю жизнь. Таким является наше время. Можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа. Мы можем находить греческие статуи богов превосходными, а изображения бога отца, Христа и Марии достойными и совершенными, — это ничего не изменит: мы всё же не преклоним колен» — см.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 111-112.

Перевод с лат. по изд.: *Thomas Aquinas. Summa contra Gentiles*. Rome: Desclee and Herder, 1934. P. 261.

Ibid.

Хуго Балль (1886-1927) — нем.-швейц. поэт, драматург, критик. Главный организатор и вдохновитель деятельности дадаистов в Цюрихе, основал «Кабаре Вольтер» (1916). В 1920 г. вернулся к христианству, которое его, воспитанного в католических традициях, интересовало с ранних лет. Написал книгу «Византийское христианство» (1923; на рус. яз. — СПб.: Владимир Даль, 2008).

См.: Балль Х. Из книги-дневника «Бегство из времени» // Дадаизм и дадаисты / Сост. В. Седельника. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 397.

«Большое стекло» или «Невеста, раздетая её холостяками, одна в двух лицах» — программная работа Марселя Дюшана (1887-1968), над которой он работал в 1915-1923 гг. и к которой вернулся в 1936 г., чтобы интегрировать в работу трещины на стекле, полученные при её транспортировке. Выполнена из стекла, масляных красок, свинцовой фольги, проволоки, крепежителя, пыли. Воспоминания Дюшана об истории создания работы см.: Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: Grundrisse, 2014. С. 112-114.

«Редимейды» (от англ. «готовые к употреблению») — обычные предметы, выставлявшиеся Дюшаном в качестве произведений искусства: поставленное на табурет велосипедное колесо (1913), подставка для сушки бутылок (1914), наконец, «Фонтан» — купленный в магазине писсуар, который Дюшан перевернул и подписал одним из своих псевдонимов, М. Rutt 1917 [Дурак 1917].

Duchamp М. Duchamp du signe. Paris: Flammarion, 1994. P. 172.

Klein Y. Le Depassement de la Problematique de l'Art et autres ecrits [Преодоление проблематики искусства и другие сочинения]. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003. P. 230.

Ibid. P. 236.

Здесь Агамбен сократил текст Ги Дебора: «...не упраздняя его. Критическая позиция, выработанная с этих пор ситуационистами, показала, что и упразднение, и воплощение искусства является двумя нераздельными аспектами одного и того же преодоления искусства» — Ги Дебор. Общество спектакля / Пер. С. Офертаса, М. Якубович. М.: Логос, 2000. С. 103.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹⁰⁰ Кристина Кампо (1923-1977) — итал. писательница, поэтесса и переводчица. Выросла в артист, семье, где не приняты были религиозные настроения. Первый религиозный опыт К. Кампо пережила под влиянием произведений С. Вейль. С годами интерес к религии усилился: главным образом её привлекала худож. сторона богослужения. Попав однажды в Риме на службу в православной церкви, была покорена красотой византийского обряда. «Византийский дневник» — сборник стихотворений, отражающих это настроение.
- ¹⁰¹ *Gl'imperdonabili* [Непростительные, *umai*] — заглавие сборника Кристины Кампо, в который вошли практически все её произведения; «непростительными» или «неспособными добиться прощения» она называла писателей, обладавших «страстью к совершенству».
- ¹⁰² *De Stefano C. Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo* [Белинда и чудовище. Тайная жизнь Кристины Кампо]. Milano: Adelphi, 2002. P. 180.
- ¹⁰³ Пьер Эжен Марселей Бертло (1827-1907) — франц. учёный-химик, историк науки. Автор «Происхождения алхимии» (1885).
- ¹⁰⁴ Эдмунд Оскар фон Липпман (1857-1940) — нем. учёный-химик, автор трёхтомного труда «Происхождение и распространение алхимии» (1919).
- ¹⁰⁵ Юлиус Эвола (1898-1974) — итал. философ. Автор ряда работ по эзотерикеиокультизму.Отстаивалценностикастовогообщества.
- ¹⁰⁶ Фулканелли — псевдоним легендарного алхимика XX века. Личность не установлена.
- ¹⁰⁷ Мирча Элиаде (1907-1986) — румын, философ, историк религий. Автор многих статей, в том числе «Алхимия», для много-томной «Энциклопедии религий», вышедшей в Нью-Йорке в 1980-х гг.
- ¹⁰⁸ Элиаде М. История веры и религиозных идей. От Гаутамы Будды до триумфа христианства / Пер. Н. Абалаковой, С. Балашовой, Н. Кулаковой, А. Старостиной, М.: Академический проект, 2009. С. 343-344.
- ¹⁰⁹ Элиаде М. Кузнецы и алхимики / Пер. А. Старостиной // Азиатская алхимия. М.: Янус-К, 1998. С. 236.
- ¹¹⁰ *Theatrum Chemicum* (1602-1661, Страсбург) — шеститомное собрание манускриптов по алхимии.

- ^{1.1} *Bibliotheca chemica curiosa* (1702, Женева) — двухтомное собрание текстов по алхимии. Занимает второе место по охвату темы после *Theatrum Chemicum*.
- ^{1.2} *Museum Hermeticum* (1625 — первая редакция, Франкфурт) — сборник текстов по алхимии.
- ^{1.3} «Книга о составе великого камня» — входит в III том *Theatrum Chemicum*.
- ^{1.4} Раймон Руссель (1877-1933) — франц. писатель. По словам Русселя, он строил свою прозу на подборе слов, близких по звучанию, превращая текст в «смысловые уравнения». Большая часть его текстов была опубликована лишь после смерти. Его творчество пережило посмертный бум, особенно в среде сюрреалистов, отчасти дадаистов и постструктуралистов. М. Фуко и М. Лейрис посвятили ему свои исследования.
- ^{1.5} *Weil* J. *Quaderni* (Тетради). Milano: Adelphi, 1988. Vol. III. P. 163.
- ^{1.6} *Ibid.* P. 164.
- ^{1.7} Анри Корбен (1903-1978) — франц. историк ислама, исследователь суфийской мистики и шиитского гностицизма.
- ^{1.8} *Corbin H. L'Imam nascosto* [Скрытый имам]. Milano: SE, 2008. P. 21-22.
- ^{1.9} Цит. по изд.: *Dreyfus H., Rabinow P. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* [Мишель Фуко: по ту сторону структурализма и герменевтики]. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. S. 237.
- ^{1.10} Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981-1982 учебном году / Пер. А. Погоняйло. СПб.: Наука, 2007. С. 14-20.
- ^{1.11} Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. Введение / Пер. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 279, 282.
- ^{1.12} Там же. С. 279-280.
- ^{1.13} *Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. [Сказанное и написанное]. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994. P. 714.*
- ^{1.14} Мишель Бреаль (1832-1915) — франц. лингвист, автор термина «семантика».
- ^{1.15} Цит. по: *Foucault M. L'Hermeneutique du sujet* [Герменевтика субъекта]. Paris: Gallimard, 2001. P. 514.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹²⁶ Х. Дрейфус, П. Рэбиноу — редакторы четырёхтомного собрания работ Фуко «Сказанное и написанное. 1954-1988» (см. прим. 123) и авторы книги о Фуко (см. прим. 119).
- ¹²⁷ *Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. [Сказанное и написанное] Vol. IV. P. 392-393.*
- ¹²⁸ *Foucault M. Il bel rischio [Прекрасная опасность]. Napoli: Cronopio, 2013. P. 49.*
- ¹²⁹ Перевод по изд.: /C/ee/?Gedichte [Стихи]. Zurich: Arche, 1960. S. 87.
- ¹³⁰ Ср.: Klee P. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre [Образное мышление. Работы по теории формы и дизайна]. Basel: Benno Schwab, 1964. S. 17.
- ¹³¹ Здесь и далее перевод по изд: *Tagebücher von Paul Klee. 1898-1918. Köln: M. DuMont Schauberg Verlag, 1957. S. 313.*

Указатель имён

А

- Августин Блаженный
(Augustinus Sanctus)
Аврелий (354-430), христ.
теолог 103,108,109
Агнон (Адноп) Шмуэль Йосеф
(1887-1970), еврейский
писатель 11
Адо (Hadot) Пьер (1922-2010),
франц. историк античной
философии 156
Апулей (Apuleius)
(ок. 124 н. э. — ?), др.-рим.
писатель 13
Аристотель (384-322 до н. э.),
др.-греч. философ, учёный
49-52,64, 66-67,112,124,
127,129,135,142,170,171
Ариха (Arikha) Авигдор (1929-
2010), израильский и франц.
живописец, график 88
Арнаут (Арно; Arnaut) Даниэль
(ок. 1150 — ок. 1200),
провансальский поэт-
трубадур 71

Б

- Бааль ШемТов Исраэль
(*наст. имя* — Исраэль
бен Элизер) (1698-1760),

основатель хасидского
движения в иудаизме 11

- Балль (Ball) Хуго (1886-1927),
нем. писатель, поэт 141
Барт (Barthes) Ролан(1915-
1980), франц. философ
101
Бах (Bach) Иоганн Себастьян
(1685-1750), нем.
композитор 45
Бахман (Bachmann) Ингеборг
(1926-1973), австр.
писательница, поэтесса,
переводчица 87,89,167,
172-173
Беатриче (Beatrice, 1266/1267-
1290), муза Данте 127
Бенвенист (Benveniste) Эмиль
(1902-1976), франц.
лингвист, культуролог 35
Беньямин (Benjamin) Вальтер
(1892-1940), нем. философ
16, 27,54,74, 97, 168-170,
172
Бертло (Berthelot) Пьер Эжен
Марселей (1827-1907),
франц. химик, историк
науки 147-148
Больк (Bolk) Луис (1866-1930),
голл. врач, эмбриолог 68

Боннар (Bonnard) Пьер (1867-1947), франц. живописец 110
 Бонфуа (Bonnetoy) Клод (1929-1979), франц. лит. критик 159
 Бреаль (Bréal) Мишель (1832-1915), франц. лингвист 158, 179
 Брод (Brod) Макс (1884-1968), немецкояз. журналист, публикатор сочинений Ф.Кафки 39

В

Вальехо (Vallejo) Сесар (1892-1938), перуанский писатель 71, 172, 174
 Вейль (Weil) Симона (1909-1943), франц. философ, религ. мыслитель 94, 106, 152-153, 178
 Веласкес (Velasquez) Диего (1599-1660), исп. живописец 63, 65
 Винд (Wind) Эдгар (1900-1971), нем. историк искусства, философ 107
 Витгенштейн (Wittgenstein) Людвиг (1889-1951), австр. философ 48

Г

Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770-1831), нем. философ 85, 139

Гёльдерлин (Holderlin) Фридрих (1770-1843), нем. поэт 37, 71, 84-85, 107, 172
 Гонорий Августодунский (Honorius Augustodunensis) (1080-1156), схоласт, историк, живший сначала в Англии, а затем в Германии 24
 Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон (1874-1929), австр. поэт, критик, издатель 98
 Гульд (Gould) Гленн (1932-1982), канадский пианист 54
 Гурджиев Георгий Иванович (1872-1949), греко-армянский философ-мистик 132

Д

Данте Алигьери (Dante Alighieri) (1265-1321), итал. поэт 19, 56-57, 99, 127
 Дебор (Debord) Ги (1931-1994), франц. философ, историк, писатель, художник-авангардист, основатель Ситуационистского интернационала 144
 Делёз (Deleuze) Жиль (1925-1995), франц. философ 45-47, 49, 53
 Демени (Demeny) Поль (1844-1918), франц. поэт 137-138

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Демокрит (ок. 470. — ок. 370
до н. э.), др.-греч. философ
146

Джакометти (Giacometti)
Альберта (1901-1966),
швейц. скульптор,
живописец, график 108,
174-175

Джеймс (James) Генри (1843-
1916), амер. писатель 13,
20,168

Домаль (Daumal) Рене (1908-
1944), франц. поэт, писатель
131-133,135

Достоевский Фёдор
Михайлович (1821-1881),
писатель 25-26,169

Дрейфус (Dreyfus) Хьюберт
(р. 1929), амер. философ
159,180

Дюшан (Duchamp) Марсель
(1887-1968), франц.
и амер. художник-
модернист, теоретик
искусства 141

Е

Еврипид (ок. 480 до н. э. —
406 до н. э.), др.-греч.
поэт-драматург 135

Ж

Жильбер-Леконт (Gilbert-
Lecomte) Роже (1907-1943),
франц. поэт 131-132

Зальцман (Saizmann) Жанна де
(1889-1990), ученица
и последовательница
Г. Гурджиева 131

И

Иллич (Illich) Иван (1926-2002),
австр. философ, социолог,
лингвист 128

Израэль из Ружина (1797—
1850), хасидский праведник
Волыни и Украины 11

К

Кальвино (Calvino) Итало
(1923-1985), итал.
писатель-неореалист
115-116,175

Кампо (Сатро) Кристина
(псевдоним Виктории
Гузррини, Guerrini) (1923-
1977), итал. писательница,
поэтесса, переводчица
144-145,151-152,155

Канетти (Canetti) Элиас (1905-
1994), австр. писатель 85

Капрони (Caproni) Джорджо
(1912-1990), итал. поэт, лит.
критик, переводчик 71

Кафка (Kafka) Франц (1883-
1924), немецкояз. писатель
39,62,106-107

Кереньи (Kegenyi) Карл (1897-
1973), венгерско-швейц.
филолог, теолог 13

Клее (Klee) Пауль (1879-1940), швейц. художник 160-162
 Кляйн (Klein) Ив (1928-1962), франц. художник 141-143
 Коген (Cohen) Герман (1842-1918), нем. философ 75
 Корбен (Corbin) Анри (1903-1978), франц. философ, историк ислама 153

Л

Лафарг (Lafargue) Поль (1842—1911), франц. экономист, полит, деятель 68
 Лахман (Lachmann) Карл (1793-1851), нем. филолог, критик 107
 Леви (Levi) Примо (1919-1987), итал. поэт, эссеист, переводчик 97
 Лейб Моше Эрблих из Сасова (1745-1807), праведник, основатель хасидской династии 11
 Леопарди (Leopardi) Джакомо (1798-1837), итал. поэт-романтик 104-105, 171, 174
 Липпман (Lippmann) Эдмунд Оскар фон (1857-1940), нем. учёный-химик 147
 Лира Николай де (*лат.* Nicolai de Lyra; *франц.* Nicolas de Lyre) (1270-1349), франц. церк. деятель, богослов, толкователь Библии 42

Лорд (Lord) Джеймс (1922-2009), амер. писатель, критик 108
 Лютер (Luther) Мартин (1483-1546), христ. богослов, инициатор Реформации в Германии 103

Магид из Межирича (Дов-Бер из Межирича) (1704-1772), деятель хасидского движения 11

Малевич (*польск.* Malewicz) Казимир Северинович (1878-1935), художник-авангардист, теоретик искусства 68

Малларме (Mallarmé) Стефан (1842-1898), франц. поэт 117-120, 122, 130

Манганелли (Manganelli) Джорджо (1922-1990), итал. писатель, переводчик, лит. критик, теоретик неовангарда 114-117, 120, 130

Меркельбах (Merkelbach) Рейнгольд (1918-2006), нем. филолог-классик 13

Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti) (1475-1564), итал. скульптор, живописец, архитектор, поэт 107

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Моравиа (Moravia) Альберто
(1907-1990), итал. писатель
111

Морончини (Moroncini)
Франческо (1866-1935),
итал. редактор, издатель
104-105, 107

Н

Нил Россанский, Нил Младший
(910-1004), итал. монах
византийского обряда,
отшельник, каллиграф,
основатель грекокатолического
монастыря 92

Ницше (Nietzsche) Фридрих
(1844-1900), нем. философ
25-26, 109

Новалис (Novalis) (*наст. имя*
и фам. Фридрих фон
Харденберг; von
Hardenberg) (1772-1801),
нем. поэт, философ 107

О

Ориген (ок. 185-254), греч.
христ. богослов 36-37, 43

П

Пазолини (Pasolini) Пьер Паоло
(1922-1975), итал. писатель,
кинорежиссёр 110-112

Пилат, см. Понтий Пилат

Платон (428/427-348/347 до
н. э.), др.-греч. философ 67,
103, 129

Понтий Пилат (Pontius Pilatus),
с 26 г. н. э. наместник Иудеи,
отстранён от должности
в 36-37 гг.; согласно
Евсевию Кесарийскому,
покончил с собой в 39 г.
109

Пруст (Proust) Марсель (1871 -
1922), франц. писатель 145

Р

Рембо (Rimbaud) Артюр (1854-
1891), франц. поэт 71, 136,
138, 139, 151, 164

Рембо (Rimbaud) Изабель
(1860-1917), сестра
А. Рембо 138

Ридольфи (Ridolfi) Карло (1594-
1658), итал. художник,
писатель 59

Ругафьори (Rugafiori) Клаудио,
совр. итал. филолог,
издатель 131

Руссель (Roussel) Раймон
(1877-1933), франц.
писатель 151

Рэбиноу (Rabinow) Пол (р. 1944),
амер. антрополог 159

С

Сезанн (Cezanne) Поль (1839-
1906), франц. живописец
108

Сервациус (Servatius) Роберт
(1894-1983), нем. юрист,
адвокат А. Эйхмана 24

Симондон (Simondon)
Жильбер (1924-1989),
франц. философ 56
Спиноза (Spinoza) Бенедикт
(Барух) (1632-1675),
нидерл. философ 69, 71,
80, 164

Т

Тициан (Тициано Вечеллио)
(Tiziano Vecellio)
(ок. 1488/90-1576), итал.
живописец 57-60, 65
Тракль (Trakl) Георг (1887-
1914), австр. поэт 71

Ф

Фейербах (Feuerbach) Людвиг
(1804-1872), нем. философ
46
Фома Аквинский (Thomas
Aquinas) (1225-1274),
философ, теолог 48, 140
Фосийон (Focillon) Анри (1881-
1943), франц. историк
• искусства 56
Фрейд (Freud) Зигмунд (1856—
1939), австр. психиатр
152
Фриш (Frisch) Макс (1911-
1991), швейц. писатель 87
Фуко (Foucault) Мишель (1926-
1984), франц. философ,
культуролог 45,
155-159
Фулканелли (Fulcanelli),
псевдоним одного

из наиболее известных
алхимиков XX в.;
личность не установлена;
публиковался в Париже
147

Х

Хайдеггер (Heidegger) Мартин
(1889-1976), нем. философ
85
Хаузнер (Hausner) Гидеон
(1915-1990), израильский
юрист, политик, гос.
обвинитель на процессе
А. Эйхмана (1961) 23-24

Ц

Целан (Celan) Пауль (1920-
1970), немецкояз. поэт,
переводчик 85, 87-90, 92,
167, 172-173

Ш

Шеллинг (Schelling) Фридрих
Вильгельм (1775-1854),
нем. философ 85
Шерер (Scherer) Жак (1912-
1997), франц. учёный,
филолог, театровед
117-118
Шлегель (Schlegel) Фридрих
(1772-1829), нем. философ,
лингвист 107
Шмуэли (Shmueli) Плана
(1924-2011), израильская
писательница 89, 92

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Шолем (Scholem) Гершом
(Герхард) (1897-1982),
еврейский философ,
историк религии
и мистики 11, 15-16, 83,
168

Штангль (Stangl) Франц
(1908-1971), нацистский
воен. преступник 27

Э

Эвола (Evola) Юлиус (1898-
1974), итал. философ,
писатель 147

Эйхман (Eichmann) Отто

Адольф (1906-1962), нем.
офицер, сотрудник гестапо
23-25, 27, 29

Элиаде (Eliade) Мирча (1907-

1986), румын, философ,
писатель, историк религии
и мифологии 147

Ю

Юнг (Jung) Карл Густав (1875-

1961), швейц. психиатр
147

Список иллюстраций

- С. 14. Триптолем получает семена пшеницы от Деметры и благословения от Персефоны. V в. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.
- С. 21. Жан-Батист Шарден. Портрет художника Жозефа Аведа (Химик в своей лаборатории). 1734. Лувр.
- С. 41. Рембрандт. Пророчица Анна. 1631. Риксмuseum, Амстердам.
- С. 47. Кадры из фильма «Алфавит Жюль Делёза». Режиссёр Пьер-Андре Бутан. Продолжительность 7,5 часа. 1988-1989.
- С. 58. Тициан. Благовещение. 1564. Базилика Сан-Сальвадор, Венеция
- С. 60-61. Тициан. Благовещение. Фрагмент.
- С. 89. Ингеборг Бахман и Пауль Целан. Фото неизвестного автора.
- С. 91. Александр Иванов. Народ собирает манну небесную. 1850-е. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- С. 95. Рогир ван дер Вейден. Читающая Мария Магдалина. Фрагмент. 1435-1438. Национальная галерея, Лондон.
- С. 96. Карл Шпицвег. Книжный червь. 1850. Собрание Георга Шефера, Швайнфурт.
- С. 105. Титульный лист и страницы книги Леопарди «Песни», изданной в 1927 г. Ф. Морончини [*Leopardi G. Canti di Giacomo Leopardi / Edizione critica ad opera di F. Moroncini. Bologna: Licinio Cappelli, 1927*].
- С. 119. Эдуард Мане. Портрет Стефана Малларме. 1876. Музей Д'Орсэ, Париж.
- С. 125. Франс Хальс. Евангелист Матфей. 1623-1625. Музей западного и восточного искусства, Одесса.
- С. 134. Элевсинские мистерии. Гидрия, Варрезский вазописец. Ок. 430 до н. э. Берлинское античное собрание.
- С. 143. Ив Кляйн. Прыжок в пустоту. 19 октября 1960.
- С. 149. Титульный лист одного из шести томов собрания манускриптов по алхимии. Страсбург, 1602-1661.
- С. 161. Пауль Клее. Коронованный поэт. Перчаточная кукла. Центр Пауля Клее, Берн.
- С. 162. Пауль Клее. Южные (Тунисские) сады. 1919. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

ООО «Издательство Грюндриссе»

e-mail: info@grundrisse.ru

<http://www.grundrisse.ru>

Агамбен, Джорджо

Костёр и рассказ. — М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2015. — 192 с.

ISBN 978-5-904099-17-6

Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии «Радуга»

Москва, ул. Автозаводская, 25