

# Джорджо Агамбен Автопортрет в кабинете

*Порог* Автопортреты художников — Боннара и Арихи, когда они творят в студии, такие пламенные и безжалостные; Тинторетто и Тициана, написанные их собственным пеплом; «Автопортрет у Голгофы» Гогена, созданный на Маркизских островах, — на нем он не то чтобы стар, но заметно, что повидал он слишком многое, в том числе и ужас, и не хочет больше ничего видеть — то, что видели глаза, теперь можно выразить, лишь запечатлев свой взгляд, без прикрас, в некоем опьянении, исполненном разочарования, отстранения.



Кабинет в Сан-Поло, 2366, Венеция, 2007.  
Фотография Педро Пайшао. Публикуется с любезного разрешения автора

Giorgio Agamben  
Autoritratto nello studio

УДК [141.2(450)(092)Агамбен Дж.:75.041.53](084.1)  
ББК 87.3(4Ита)6-8Агамбен Дж.я61  
А23

Данное издание осуществлено в рамках  
совместной издательской программы  
Музея современного искусства «Гараж»  
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE**

*AdMarginem*

Questo libro è stato tradotto grazie  
ad un contributo alla traduzione assegnato  
dal Ministero degli Affari Esteri italiano

Агамбен, Джорджо.  
А23 Автопортрет в кабинете / Джорджо Агамбен. —  
М. : Ад Маргинем Пресс,  
Музей современного искусства «Гараж», 2019. —  
112 с. + обл. : ил. —  
ISBN 978-5-91103-452-8

© 2017 nottetime srl  
© Дунаев А. Л., перевод, 2019  
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019  
© Фонд развития и поддержки искусства  
«АЙРИС»/IRIS Foundation, 2019

«Небо поскрипывает, потому что в нем нет ни сантиметра, где не было бы ангела». В то время как нам кажется, будто все наши способности уменьшаются и слабеют, воображение бурно растет, занимая любое возможное пространство. И оно уже не является чем-то отличным от реальности — скорее реальность распадается на образы, а воображение просто собирает их как урожай. Желания продуманы столь подробно, что становятся неисполнимыми.

Изумление от того, что надежда остается неизменной, хоть и знает наверняка, что не осуществится и что только неосуществимое реально.

Тебе кажется, что темы жизни уже почти что слышны, как в музыкальной партитуре. Судьбоносные встречи, дружба, любовь — это фразы и мотивы, что возвещаются, формулируют себя и отвечают в тайном контрапункте существования, у которого нет нотного стана, куда их можно было бы записать. И даже когда кажется, что они находятся в далеком прошлом, темы жизни неизменно остаются незавершенными, словно прерванная мелодия или fuga, которая ждет, что ее продолжат и подхватят. Пытаться их слушать — бродить впотьмах. Ничего больше.

Это как когда смотришь на что-нибудь в сумерках. Суть даже не в неверном свете, а в том, что ты знаешь, что не сможешь толком разглядеть, потому что света становится все меньше. Такими предстают теперь вещи и люди: навсегда застывшие там, где их нельзя разглядеть.

Sub quadam caducitatis specie<sup>1</sup>. И только это — вечно.

Это то мгновение, когда нам кажется, что мы не можем и не хотим больше иметь что-либо. Что мы хотим лишь покинуть, освободить пространство — но и для этого теперь уже поздно.

«Tardus» по-латыни значит «медленный»<sup>2</sup>. Но есть особая быстрота у того, кто знает, что уже слишком поздно (tardi).

<sup>1</sup> Под видом некой дряхлости (лат.). — *Здесь и далее примечания переводчика.*

<sup>2</sup> По-итальянски «tardo» значит «поздний», «tardi» — «поздно».

«Praesto» значит «близко, под рукой»<sup>3</sup>. Тогда «поздно» — это то, до чего наши руки не смогут дотянуться ни при каких обстоятельствах?

<sup>3</sup> По-итальянски «presto» значит «рано».



Поль Гоген. «Автопортрет близ Голгофы», 1896, холст, масло.  
Художественный музей Сан-Паулу. Фотография Жуао Музы



Жизнь, которая сохраняет связь с поэтической практикой — какой бы та ни была, — неизменно связана со студией, со своей студией.

(*Своей* — но каким образом это место, эта практика ей принадлежат? не справедливо ли, скорее, обратное — что жизнь находится во власти своей студии?)

В беспорядочном нагромождении листов и раскрытых или лежащих друг на друге книг, в валяющихся тут и там кистях, в цветах и полотнах, прислоненных к стене, студия сохраняет черновики творчества, отмечает следы трудоемкого процесса, который ведет от способности к действию,



Кабинет в Сан-Поло, 2016.  
Фотография Джорджо Агамбена



Кабинет в переулке дель Джильо, 2А, Рим, 1987.  
Фотография Джорджо Агамбена

от пишущей руки к исписанному листу, от палитры к полотну. Студия — это образ способности, способности писать в случае писателя, способности рисовать или ваять в случае художника или скульптора. Попытаться описать собственную студию значит попытаться описать образы и формы собственной способности — задача неосуществимая, по крайней мере на первый взгляд.

Откуда берется способность? Способностью нельзя владеть, в ней можно лишь обитать (*abitare*).

«Habito»<sup>4</sup> — фреквентатив от «habeo»<sup>5</sup>: обитание — особая форма обладания, обладания настолько насыщенного, что включает владение чем-то еще. Обладая чем-то, мы обитаем в нем и в силу этого начинаем ему принадлежать.

Предметы в кабинете<sup>6</sup> остались прежними и кажутся неизменными на фотографиях, которые изображают их на протяжении лет в различных местностях и городах. Кабинет — это форма собственного обитания — как он может измениться?

На фотографиях и римского, и венецианского кабинетов в ивовой подставке для бумаг, прислоненной к стене по центру стола, слева виден пригласительный билет на ужин в честь семидесятилетия Жана Бофре — с цитатой из Симоны Вейль на первой странице: «Un homme qui a quelque chose de nouveau à dire ne peut être d'abord écouté que de ceux qui l'aiment»<sup>7</sup>. На приглашении дата: 22 мая 1977 года. С тех пор оно так и осталось на моем столе.

4 Habito — обитать (*лат.*). Фреквентатив — форма глагола, которая передает повторяющееся действие. Он имеется и в русском языке, хотя используется относительно редко. Например, «бывать» — фреквентатив от глагола «быть».

5 Habeo — обладать (*лат.*).

6 Итальянское слово «studio» в зависимости от контекста может переводиться и как «мастерская», «студия», и как «кабинет». Ниже автор обозначает словом «studio» те помещения, в которых работал; поскольку речь идет о философе, оно будет передаваться в переводе словом «кабинет».

7 «Человека, который может сказать что-то новое, сначала могут услышать»



Кабинет в Сан-Поло, деталь. 2016.  
Фотография Джорджо Агамбена

лишь те, кто  
его любит»  
(франц.).  
Цитата из  
«L'Enracine-  
ment».

8 Gñeh-  
и gènh-.

9 *Lam.*  
«co-gnoscere».

Знать что-либо можно, только если ты это любишь — или, как говорила Эльза, «лишь тот, кто любит, знает». Индоевропейский корень, означающий «знать», — почти что омоним корня, означающего «рождаться»<sup>8</sup>. Знать (*conoscere*<sup>9</sup>) значит рождаться вместе, быть порожденным или возрожденным тем, что познано. А именно это, и ничто иное, означает любить. И тем не менее такую любовь так трудно найти среди тех, кто думает, что знает. Нередко происходит и обратное — тот, кто посвящает себя изучению какого-либо автора или предмета, в конце концов начинает питать по отношению к ним чувство превосходства и нечто сродни презрению. Поэтому будет хорошо изъять из глагола «знать» всякую исключительную познавательную претензию (латинское «*cognitio*» изначально было юридическим термином, обозначающим процедуру судебного дознания). Что касается меня, то, по-моему, невозможно взять в руки любимую книгу без учащенного сердцебиения, так же как невозможно познать какое-либо создание или предмет, не возродившись в нем и с ним.

Фотография с Хайдеггером слева, хранящаяся в кабинете в римском переулке дель Джильо, была сделана в сельской местности в Воклюзе, во время одной из прогулок, которыми перемежался первый семинар в Ле Торе в 1966 году. Прошло полвека, а я все не могу забыть провансальский пейзаж, пронизанный сентябрьским светом, светлые камни *бори*<sup>10</sup>, кручу, широкий горб горы Ванту, развалины замка де Сада в Лакосте, возвышавшиеся на скалах. И ночной небосвод — такой лихорадочный и испещренный звездами, что влажная вуаль Млечного пути, казалось, вот-вот испарится. Быть может, это было первое место, где мне захотелось спрятать сердце, — там оно, тогда еще нетронутое и незрелое, наверное, и осталось, хотя где именно, я не знаю — под какой-нибудь глыбой в Сомане, в хижине в Ребанке или в саде маленькой гостиницы, где Хайдеггер каждое утро проводил свой семинар.

Чем стала для меня встреча с Хайдеггером в Провансе? Разумеется, я не могу отделить ее от места, где она произошла — его лицо, одновременно добродушное и строгое, горящие и бескомпромиссные глаза, которые я если где-нибудь

10 Бори  
(bories) —  
хижины,  
построенные  
из камней без  
применения  
связующего  
раствора.  
Неподалеку  
от Ле Тора  
находится так  
называемая  
деревня бори  
(Village des  
bories), состо-  
ящая из двух  
десятков  
таких домов.

еще и видел, то только во сне. Бывают в жизни события и встречи настолько значимые, что они не могут полностью слиться с реальностью. Они, конечно, происходят во времени и становятся вехами на пути — но, скажем так, их собственное время никогда не заканчивается. Такие встречи непрерывны в том смысле, который подразумевали теологи, говоря, что Бог никогда не перестает творить мир, что мир непрерывно создается. Такие встречи сопровождают нас постоянно и до самого конца. Они становятся частью того, что в жизни остается незавершенным и выходит за ее пределы. А что выходит за пределы жизни, то от нее остается.



**Мартин Хайдеггер и автор. Тузон. 1966.**  
Фотография Франсуа Федые. Публикуется с любезного разрешения автора



**Участники семинара в Ле Торе на прогулке. Тузон. 1966.**  
Фотография Франсуа Федые. Публикуется с любезного разрешения автора

Я вспоминаю катарского голубя в архитраве окна полуразрушенной церкви в Тузоне, которого я увидел во время одной из наших экскурсий по Воклюзу: он был помещен так, что никто не мог его увидеть, иначе как глядя в направлении, противоположном привычному.

На фотографии, снятой в сентябре 1966 года, маленькая группа людей, шагающих вместе к Тузону — что с ними стало? Каждый более или менее осознанно собирался что-то в своей жизни сделать; справа идут Рене Шар и Хайдеггер, сзади шагаем мы с Домиником — что стало с ними, что стало с нами? Двое давно умерли, двое других, как говорится, уже в летах. Здесь важна не деятельность, а жизнь. Потому что в тот солнечный вечер (тени на снимке длинные) они были живы и чувствовали, что живут, каждый сосредоточенный на своих мыслях, то есть на той частице блага, что он узрел. Что стало с тем благом, в котором мысль и жизнь еще не разъединились, в котором так счастливо сплетались ощущение солнца на коже и тени слов в душе?

На санскрите «смара» означает и любовь, и память. Ты любишь кого-то, потому что помнишь о нем, и, наоборот, помнишь, потому что любишь. Помнишь любя и любишь помня; в конце концов, мы любим воспоминание — то есть саму любовь — помним любовь — то есть само воспоминание. Поэтому любить означает быть не способным забыть, стереть из души лицо, движение, свет. Но еще любить означает, что мы, на самом деле, больше не можем хранить воспоминание о любви, что любовь выходит за рамки воспоминания, непрерывно присутствующего с незапамятных времен.

Во время одной из наших мадридских встреч Хосе Бергамин<sup>11</sup> представил меня Рамону Гайе<sup>12</sup>, который любезно одолжил мне свой кабинет в переулке дель Джильо, где я жил и писал на протяжении почти десяти лет, начиная с 1978 года. Этот мой второй кабинет прежде был мастерской художника, как первый на площади делле Коппелле — кабинетом писателя, и я оставил нетронутым мольберт с начатой картиной — это, конечно же, обусловлено моей любовью к живописи — мне как будто негласно передали ее

11 Хосе Бергамин (1895–1983) — испанский поэт, писатель, драматург.

12 Рамон Гайя (1910–2005) — испанский художник, писатель.

на хранение. Я до сих пор помню, с какой непринужденностью Рамон, оставивший свой кабинет двумя годами ранее ради путешествия в Испанию, которое, как он думал, продлится недолго, сказал мне, что я могу пользоваться им, как пожелаю. Позднее я узнал, что во время гражданской войны Рамон потерял все — дом, картины, жену, погибшую во время бомбардировки фашистами барселонского вокзала, на котором Рамон надеялся к ней присоединиться, дочь, которую чудесным образом выхватили из рук матери два англичанина и которую он смог увидеть лишь пятнадцать лет спустя.

Справа на стене кабинета в переулке дель Джильо висят две открытки, отправленные мне Хайдеггером — одна с фотографией «Хижины» в Тодтнауберге, другая с пейзажем Верхнего Дуная. «Здесь, — написал он своим четким, философским почерком, — изображена долина в верхнем течении Дуная, неподалеку от моей родины. Гёльдерлин проехал по ней по пути в Швейцарию». На конверте я почти



Открытки, отправленные автору Мартином Хайдеггером

13 Франсуа Федые (р. 1935). Жан Бофре (1907—1982). Франсуа Везен — французские философы, переводчики трудов Хайдеггера.

что с удивлением обнаруживаю адрес моего первого кабинета на площади делье Коппелле, 48. Обе открытки висят и в венецианском кабинете, но на другой стене. Их место над письменным столом занимают две фотографии, снятые Франсуа Федые во время семинара 1968 года — на одной из них Хайдеггер что-то оживленно обсуждает со мной и с Жаном Бофре, но что — я не помню.

На другом изображении, опубликованном в одном французском журнале, надпись гласит: «Хайдеггер и Рене Шар среди играющих в шары». На небольшой площади в Ле Торе Хайдеггер любил наблюдать за тем, как местные жители бросают свои «петанки», но среди людей, попавших на снимок, игроков только двое; остальные — участники семинара 1966 года: помимо меня, там есть Бофре, Везен<sup>13</sup> и едва заметен Доминик Фуркад, молодой поэт, ученик Шара, который сообщил мне о семинаре. (На другой имеющейся у меня фотографии игроков хорошо видно.)

В то время я, как писал другой поэт, был заключен в очерченный мелом круг и, стоя на одной ноге, жаждал только одного — выйти, выпрыгнуть из него. В воспоминании я словно возвращаюсь внутрь этого круга, который теперь, напротив, кажется мне невероятно счастливым.

(Когда мы молоды, рука не знает, чего ищет, — возможно, она знает, что отвергает, но отвергаемое образует полую форму для искомого и каким-то образом направляет ее к благу, которого она не видит.)



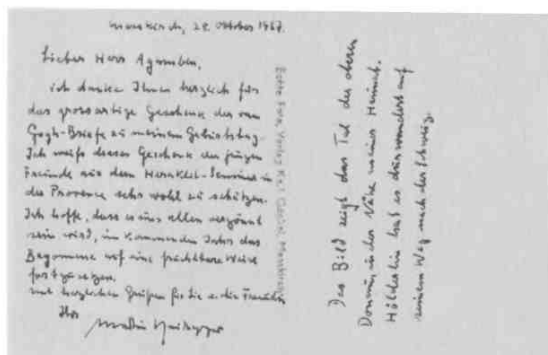
Мартин Хайдеггер, автор и другие. Ле Тор, 1968. Фотография Франсуа Федые. Публикуется с любезного разрешения автора

Помимо снимка из Тузона, у меня нет других фотографий провансальского пейзажа, в те годы еще не затронутого безумием туризма. Один снимок есть на открытке для Джованни Урбани<sup>14</sup> — зная, что это станет для него приятным сюрпризом, я попросил Хайдеггера ее подписать. На открытке изображены *бори*, так, как они выглядели тогда — разбросанные тут и там и все еще использовавшиеся крестьянами.

14 Джованни Урбани (1925–1994) — итальянский художественный критик.

Так значит, Джованни уже был в моей жизни. Мне было двадцать два года, когда я познакомился с ним, а ему, если мне не изменяет память, должно было исполниться сорок. Далекий, почти доисторический Рим тех лет, такой милый, нерешительный и бедный, сегодня вспоминается мне словно разделенным между двумя мирами, в каждом из которых царил беспощадный цинизм. К первому из этих миров, в центре которого находилась Эльза Моранте<sup>15</sup> и в который я проник

15 Эльза Моранте (1912–1985) — итальянская писательница, поэт, переводчик.



Открытка, отправленная автору Мартином Хайдеггером (лицевая и оборотная сторона).



16 Хуан Родольфо Уилкок (1919–1978) — аргентинский и итальянский поэт, писатель.

17 Сандро Пенна (1906–1977) — итальянский поэт.

18 Чезаре Гарболи (1928–2004) — итальянский писатель, критик.

19 Светом (франц.).

20 Альберто Арбазино (р. 1930) — итальянский писатель, критик.

21 Эннио Флайано (1910–1982) — итальянский писатель, драматург, сценарист.

22 Джорджо Бассани (1916–2000) — итальянский писатель, поэт.

23 Франческо Роззи (1922–2015) — итальянский кинорежиссер.

24 Герой одноименного романа Джозефа Конрада.

благодаря Уилкоку<sup>16</sup>, помимо моих ровесников, принадлежали — в разной степени и в разных формах — Пазолини, Пенна<sup>17</sup>, Чезаре Гарболи<sup>18</sup>, Наталия Гинзбург. Во втором мире, который был в большей степени *monde*<sup>19</sup> в социальном смысле слова, обретались Арбазино<sup>20</sup>, Флайано<sup>21</sup>, Бассани<sup>22</sup>, Франческо Роззи<sup>23</sup> и неопределенное количество существ, невероятных настолько же, насколько и недоступных, и принадлежавших к римской знати и «бомонду». Эти два круга друг с другом не пересекались и скорее даже взаимоисключали друг друга, но была и третья группа, собиравшаяся вокруг Альберто Моравиа, — ее участников принимали и там и там. Во втором круге, который я знал намного хуже, я однажды случайно встретил Джованни. Его аскетическая, легендарная элегантность, его небрежность, оттененная любопытной ноткой неизбывной отчужденности, без труда меня покорили. Несмотря на его требовательную светскость, я сразу понял, что его «даймоном» был не Свann, а, как я узнал позднее от него самого, Лорд Джим<sup>24</sup>, то есть человек, чья жизнь была навсегда омрачена виной за поступок, которого он на самом деле не совершал.

В любом случае, Хайдеггер, которого я начал читать несколькими годами ранее и который для Джованни был точкой, где фокусировались его размышления об искусстве, стал «нашим» автором, своего рода эзотерическим талисманом — в римской культуре того времени никто не был способен его с нами разделить.



Мартин Хайдеггер, автор, Рене Шар, Жан Бофре и Доминик Фуркад среди игроков в петанк, 1966. Фотография Франсуа Феды. Публикуется с любезного разрешения автора



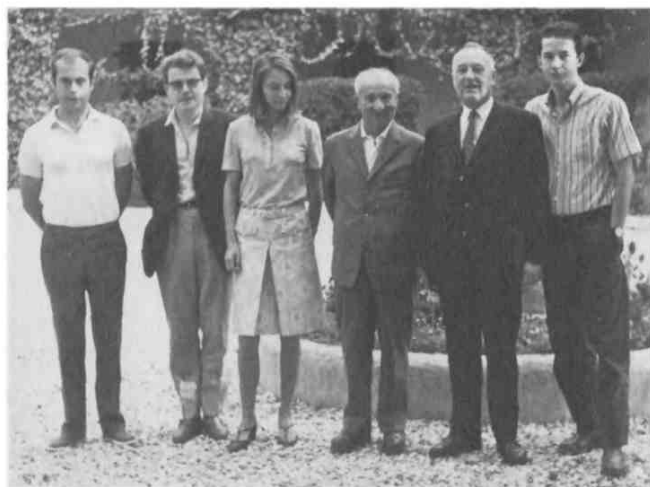
Человек, который открыл мне отсутствие тайны жизни, теперь словно сам окутывался тайной, в которой не мог признаться. И все же, хотя он все больше отдалялся, замыкаясь в своем безупречном двубортном пиджаке и в своем непроницаемом сердце, мне кажется, — вернее, я почему-то точно знаю, — что до самого конца он, как и его конрадовский альтер эго, оставался «одним из наших»: быть может, с его собственной точки зрения, он и не заслуживал прощения, но для меня он, как никто другой, оставался верен каждому своему жесту и каждому своему слову.

Много лет спустя, в 1985 году, я вернулся в Ле Тор и стал разыскивать гостиницу, в которой мы жили во время семинара (она называлась «Le chasselas» по названию одного из местных сортов винограда, необычайно ароматного муската). Когда я оказался перед ней, на мгновение я не мог поверить своим глазам: ничего не изменилось, я словно только что ее покинул, время там как будто остановилось, хотя все вокруг обновилось в соответствии с последними веяниями и требованиями моды. Минуту спустя я понял причину: гостиница была совершенно заброшена, входная дверь сорвана с петель, двойная лестница, которая вела к двери, разрушена в нескольких местах, сад, где проходил наш семинар, зарос сорняками.

Впечатление анахронизма было таким сильным, что мне показалось, будто заброшенность не была случайной — «Le chasselas» словно ждала меня все эти годы, а в этой незавершенности и покинутости словно отражались моя тогдашняя незрелость и моя неспособность хранить верность давно состоявшейся встрече. Потому что с точки зрения чувств и пейзажа то свидание было безмерно счастливым, но от семинара осталась какая-то неудовлетворенность или неоконченность. Конечно, я усердно читал Хайдеггера, а его философия была главной темой моих бесед с Джованни. И все же для того, чтобы встреча состоялась, одного ума мало, нужно еще и сердце, а мое сердце в те годы, нерешительное и сомневающееся, пребывало в других краях. Соединение сердца и ума произошло внезапно — я ясно это помню — в мае 1976 года, в то самое мгновение, когда до меня дошла весть о смерти Хайдеггера.

Я почувствовал, что окончательно оставляю за спиной растерянность и нерешительность, и моя вновь обретенная уверенность выразилась в двух действиях: я посвятил памяти Мартина Хайдеггера свою только что завершенную книгу («Станцы») и напечатал в пятидесяти экземплярах, для друзей, «Прозы» — своего рода прощание с поэзией ради поэтической практики, с которой я впредь не расставался, — ради философии, «высшей музыки».

В ходе второго семинара в Ле Торе я поговорил с Хайдеггером о Ханне Арендт, которую начал читать с энтузиазмом. Мы с Домиником Фуркадом попросили его дать нам ее нью-йоркский адрес. Лишь два года спустя я набрался смелости и написал ей, присовокупив к письму эссе «О границах насилия», которое незадолго до того опубликовал в журнале *Nuovi Argomenti*. В то время проблема легитимности насилия была особенно актуальна и в Италии, но лидеры движений, с которыми мне доводилось ее обсуждать, считали Ханну Арендт реакционным автором, потому что в своей книге «Истоки тоталитаризма» она ставила на одну доску советский тоталитаризм и фашизм. Из-за этого политическая концепция, которая могла бы успешнее направлять эти движения, оказалась им совершенно чуждой. Если, как пишет Бенъямин, справедливо, что каждая книга несет в себе указание, в какой момент



Участники семинара в Ле Торе, 1966. Слева направо: Доминик Фуркад, Франсуа Везен, Джиневра Бомпьяни, Мартин Хайдеггер, Жан Бофре и автор

истории ее следует читать, то, когда много лет спустя те же лидеры решились прочесть «Истоки тоталитаризма», было уже слишком поздно: время для чтения было упущено.

Мое краткое эссе теперь мне кажется — а, быть может, казалось уже тогда — неудовлетворительным, и тем не менее Ханна Арендт любезно процитировала его в примечании, внесенном в немецкое издание ее книги «О насилии». А недавно от редактора издания переписки Мэри Маккарти и Николы Кьяромонте я узнал, что она дала прочитать мое эссе своей подруге Мэри, которая упоминает его в одном из писем, адресованном Кьяромонте, и спрашивает об авторе («When I went to visit Hannah recently in the Ticino, she gave me something to read for her by a Giorgio Agamben. Who is he?»<sup>26</sup>). И снова мне кажется, что существует таинственная связь между людьми, каждый из которых мне был по-своему дорог. Ведь это Джованни Урбани представил меня Кьяромонте, который руководил журналом *l'empo presente*, где в 1966–1967 годах появились мои первые эссе. Кьяромонте, сражавшийся в Испании с фашистами, был одним из немногих итальянских интеллектуалов, которые всерьез размышляли о связи между человеком и историческим событием, между тем, во что человек верит, и тем, что с ним происходит. В 1971 году вышла книга Кьяромонте «Верить и не верить», где рассматривалась проблема нашей сегодняшней веры в историю. Фраза, которой открывается эссе «Время лицемерия», меня особенно поразила — на мой взгляд, ныне она остается ничуть не менее справедливой, чем тогда: «Нашей эпохе не свойственна ни вера (*fede*), ни безверие. Это эпоха лицемерия (*malafede*), эпоха насильственно сохраняемых верований, в противовес истинной вере, и, что важнее, в ее отсутствие».

На одной из страниц записных книжек Кьяромонте есть замечательное рассуждение о том, что остается от жизни. Для него главная проблема не в том, что у нас было и чего не было — настоящий вопрос, скорее, «что остается?», «что остается от последовательности дней и лет, которые мы прожили, как могли, то есть следуя потребности, чью закономерность нам не удастся расшифровать даже сейчас, но, в то же время, прожили как пришлось, то есть случайно?»

26 «Когда я недавно навестила Ханну в Тичино, она дала мне почитать что-то написанное неким Джорджо Агамбеном. Кто это?» (англ.).

Ответ — если что-то и остается, так это «то, чем мы являемся, и то, чем мы были: воспоминание о том, что мы были „прекрасны“, как сказал бы Плотин, и способность сохранять его живым. Остается любовь, если ее довелось испытать, воодушевление, внушаемое благородными поступками, следами благородства и достоинства, которые можно найти среди отбросов жизни. Остается — если остается — способность сознавать, что то, что хорошо, хорошо, а то, что плохо, плохо, и нельзя сделать так, чтобы было иначе. Остается то, что было, то, что заслуживает сохранения, то, что *есть*».

Ответ кажется настолько ясным и безоговорочным, что заключительные слова краткого рассуждения остаются незамеченными: «А от нас, от нашего Эго, из которого мы никогда не сможем вырваться и от которого не сможем отречься, не остается ничего». Тем не менее я полагаю, что лишь эти последние, смиренные слова придают смысл ответу, который им предшествует. Хорошее — хотя Кьяромонте настаивает на его «сохранении» и «бытии» — не является сущностью, не связанной с нашим о ней свидетельствованием, — скорее, само то, что «от нас ничего не остается» гарантирует, что нечто хорошее остается. Хорошее в некотором отношении неотлично от нашего исчезновения в нем, оно живет лишь благодаря печати и узору, которые отмечают на нем наше исчезновение. Поэтому мы не можем ни оторвать его от себя, ни отречься от него. Кто есть «я», кто есть «мы»? Всего лишь это рассеивание, это задерживание дыхания на чем-то более высоком, что, однако, черпает жизнь и вдохновение из этого нашего задержанного дыхания. И ничто так не красноречиво и не своеобразно, как это молчаливое рассеивание, ничто так не потрясает, как это счастливое исчезновение.

Любая жизнь течет на двух уровнях: на одном как будто властвует необходимость, хотя, как пишет Кьяромонте, нам не удастся расшифровать ее закономерности, другой же отдан во власть случаю и обстоятельствам. Не стоит притворяться, что между ними есть некая таинственная, демоническая гармония (я никогда не мог примириться с этим лицемерным притязанием Гёте), и тем не менее в той точке, где мы можем смотреть на себя без содрогания, два уровня, пусть и несообщающиеся, не исключают и не противоречат друг

другу, а в каком-то смысле спокойно друг друга привечают. Лишь поэтому тонкая ткань нашей жизни может почти что незаметно выскользнуть из наших рук, в то время как факты и события, то есть ошибки, составляющие ее, привлекают все наше внимание и все наши бесполезные заботы.

То, что сопровождает нас в жизни, является также и тем, что нас вскармливает. Вскармливать не означает лишь взращивать: вскармливать означает позволить чему-либо достичь того состояния, к которому оно естественным образом стремится. Встречи, книги и места, которые вскармливают нас, помогают нам достичь этого состояния. И все же что-то в нас сопротивляется этому созреванию и, когда оно уже кажется близким, оно упрямо останавливается и стремится назад, к незрелости.

Средневековая легенда о Вергилии, которого народная традиция превратила в волшебника, гласит, что он, заметив, что стареет, прибег к волшебству, чтобы омолодиться. Дав необходимые указания верному слуге, он велел разрубить себя на куски, посолить их и положить вариться в котел — никто не должен был смотреть в котел раньше времени. Но слуга — или, согласно другой версии, император — открыл котел слишком рано. «Тогда, — гласит легенда, — их очам предстал совершенно голый мальчонка, который



Генрих Блюхер, Ханна Арендт, Дуайт Макдональд и Глория Макдональд (стоят, слева направо), Никола Кьяромонте, Мэри Маккарти и Роберт Лоуэлл. Нью-Йорк. 1966. Публикуется с любезного разрешения Vassar College Library & Bombsite Magazine

трижды проплыл по лохани, где лежала плоть Вергилия, после чего испарился, а от поэта ничего не осталось». Вспоминая на свой лад эту легенду в «Диапсалмата», Кьеркегор с горечью отмечает: «Я тоже слишком рано посмотрел в котел, в котел жизни и исторического процесса и, как следствие, я никогда не стану чем-то большим, чем ребенок».

Созреть значит дать жизни тебя сварить, дать себе упасть — как плод — не глядя. Остаться ребенком значит хотеть открыть котел, поскорее увидеть то, на что не следовало смотреть. Но как не испытывать симпатии к тем героям сказок, которые без лишних раздумий открывают запретную дверь?

Этти Хиллесум в своем дневнике пишет, что душа может навсегда остаться двенадцатилетней. Это означает, что наш официальный возраст со временем меняется, но у души есть свой возраст, остающийся неизменным с рождения и до смерти. Я точно не знаю, каков возраст моей души, но она явно не взрослая, ей в любом случае не может быть больше девяти лет, если судить по моим воспоминаниям о том возрасте, которые именно поэтому сохранились такими живыми и убедительными. С каждым утекающим годом разница между официальным возрастом и возрастом моей души увеличивается и ощущение этого расхождения — неустрашаемая часть образа моей жизни, ее несостыковок и хрупкого равновесия.

В левом книжном шкафу кабинета в переулке дель Джилио можно увидеть фотографию Германа Мелвилла — значит, он уже тогда был для меня особенно важен.

Мне много раз доводилось думать о том, насколько несостоятельно строгое причисление Мелвилла к романистам. Очевидно, что «Моби Дик» как роман — это провал, и лишь инертностью критиков можно объяснить то упорство, с которым его продолжают приписывать к определенному литературному жанру. На самом деле речь идет о «Сумме теологии», самом потрясающем размышлении о Боге, на которое оказался способен XIX век, сравнимом с «Легендой о Великом Инквизиторе» и с описанием дьявола, данным Ива-

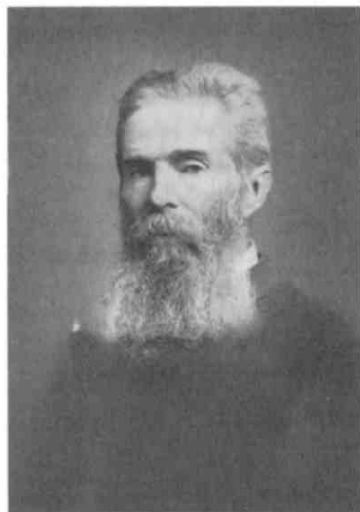


ном Карамазовым (в любом случае, понятно, что Мелвилл и Достоевский — самые крупные теологи этого века, столь бедного теологией).

Лишь тот, кто знаком с каббалистическим трактатом «Шиур-Кома», в котором дается описание Бога и педантично приводятся его размеры («высота Создателя составляет 236 тысяч парасангов, мера парасанга составляет три мили, а в одной миле 10 тысяч локтей, ...лик Его подобен



Кабинет в переулке дель Джильо. 1987. Фотография Джорджо Агамбена



Герман Мелвилл

зрелищу двух скул»), может понять тщательные, безумные описания лба и физиономии кита, занимающие главы 74–77, и столь же упорные измерения длины животного и каждой части его божественного тела. Согласно Шолему, «Шиур-Кома» (дословно «измерение тела») восходит к «мистикам-еретикам», которые находились на обочине раввинистического иудаизма и были связаны с традициями гностицизма. В любом случае эти мистики — если считать их таковыми — поставили перед собой неосуществимую задачу измерить неизмеримое и вообразить облик Невидимого.

То же можно сказать о теологии Мелвилла. Его осознанно еретический выбор явствует из самого имени рассказчика и свидетеля зрелища: Измаил (в переводе с иврита «Бог слушает»), который напоминает о фигуре, обладающей в «Бытии» совершенно особым статусом. Это первый сын Авраама от рабыни Агари, которому Авраам совершил обрезание; он будет не только исключен из числа наследников, но и изгнан в пустыню вместе с матерью. Маргинальность Измаила подчеркивается в раввинистических комментариях к «Бытию», в которых он, без всякой на то причины, приравнивается к язычникам и даже к тем, кто разрушит храм. И этого отверженного — как и Ахава, который в Книге Царств отрицает Бога Израиля, обращаясь к культу Ваала, но в минуту опасности все же вспоминает о Яхве — Мелвилл превращает в человеческого героя своей *Суммы Китологии*.

Теология Мелвилла, безусловно, пантеистическая, даже Спинозианская (Спиноза, наряду с Платоном, неоднократно упоминается в книге). Моби Дик — не символ божества: он — Бог в том смысле, в котором, вслед за Спинозой, нужно говорить, что сущность есть ее облики — *Deus sive natura*<sup>27</sup>. И из множества обликов Бога Мелвилл выбрал самый большой и впечатляющий: белого кита («not Jove, not that great majesty Supreme did surpass the glorified White Whale as he so divinely swam»<sup>28</sup>). Лишь гностическому взгляду Ахава (о том, что он является адептом зороастрийского дуализма, ясно говорит фигура его таинственного альтер эго Федалла, который неизменно именуется «парсом») Моби Дик предстает как символ не Бога, а зла в Боге и из-за этой ошибки он должен будет пасть, тогда как пантеист Измаил выживет.

27 Бог, то есть природа (*лат.*).

28 «Сам Зевс в своем несравненном верховном владычестве не превосходил величавостью божественного Белого Кита» (*англ.*). Перевод И. Бернштейн.

(В те годы, когда был сделан снимок, висевший в кабинете в переулке дель Джилио, я непрестанно сравнивал себя не с всемогущим белым китом, а с другим персонажем Мелвилла — бледным, изможденным писцом Бартли. В любом случае, аполог о юристе и его писце не менее теологичен, чем «Моби Дик».)

29 «Общество спектакля» (франц.).

30 Алис Беккер-Хо (Алис Дебор, р. 1941) — французская писательница, эссеист и поэт.

31 «Этого мрачного психа Альтюссера...» (франц.).

32 Отсылка к строкам «Божественной комедии», в которых Данте говорит о Сигере Брабантском (1240—1284), средневековом французском философе, основателе западноевропейского аверроизма: «Тот, вслед за кем ко мне вернешься взглядом. / Был ясный дух, который смерти ждал. / Отравленный раздумий горьким ядом: // То вечный свет Сигера, что читал / В Соломенном проулке в оны лета / И неугодным правдам поучал» (Рай, X, 133—138; перевод М. Лозинского). В «Соломенном проулке» (rue du Fouarre, позднее

На книге, лежащей слева на столе в переулке дель Джилио, можно разобрать название: «La société du spectacle»<sup>29</sup> Ги Дебора. Не помню, почему я ее перечитывал, — первый раз я прочитал ее еще в 1967 году, когда она была издана. С Ги мы сдружились намного позже, в конце восьмидесятых. Я помню первую встречу с Ги и Алис<sup>30</sup> в «Le bar du Lutetia», нашу оживленную беседу, очевидное согласие по каждому аспекту политической ситуации. Мы достигли одинаковой ясности, Ги — исходя из традиции художественных авангардов, я — исходя из поэзии и философии. Впервые я оказался в ситуации, когда о политике можно было говорить, не сталкиваясь с нагромождением бесполезных и вводящих в заблуждение идей и авторов (в одном письме, которое позднее направил мне Ги, он безжалостно припечатал одного из этих неосторожно восхваляемых авторов как «ce sombre dément d'Althusser...»<sup>31</sup>) и с систематическим исключением тех, кто мог бы задавать так называемым движениям менее тупиковое направление. В любом случае, нам обоим было ясно, что главным препятствием, преграждавшим доступ к новой политике, было именно то, что оставалось от марксистской традиции (не от Маркса!) и от рабочего движения, неосознанно ставшего пособником врага, с которым оно думало, что сражается.

Во время наших последующих встреч в его доме на улице дю Бак беспощадная тонкость — достойная какого-нибудь *магистра* из Соломенного проулка<sup>32</sup> или теолога XVII века — с которой он анализировал как капитал, так и его две тени, сталинистскую («концентрированное зрелище») и демократическую («расфокусированное зрелище»), не переставала меня восхищать.

Но настоящая проблема в другом — она ближе и вместе с тем более непроницаема. Уже в одном из своих первых

фильмов Ги говорил о «сокрытости частной жизни, о которой у нас есть лишь смехотворные документы». Ги, как и вся западная политическая традиция, не мог справиться именно с этой интимной сокрытостью. И все же термин «построенная ситуация», который дал название группе<sup>33</sup>, подразумевал, что можно найти что-то вроде «северо-западного прохода в географии подлинной жизни». И если в своих книгах и фильмах Ги так упорно возвращается к своей биографии, к лицам друзей и к местам, где он жил, то это потому, что он смутно предчувствовал, что именно там скрывается тайна политики, о которую разбивается любая биография и любая революция. Истинно политическая стихия заключена в сокрытости частной жизни, и тем не менее, если мы попытаемся ухватить ее, она оставит у нас в руках лишь невыразительную, скучную повседневность. Политический смысл этой сокрытости — которую Аристотель, под именем *zoe*<sup>34</sup>, одновременно включил в полис и исключил из него — я как раз начинал исследовать в те годы. Я тоже искал, пусть и иначе, северо-западный проход в географии подлинной жизни.

Ги не испытывал ни малейшего уважения к своим современникам и ничего от них не ждал. Для него проблема политического субъекта сводилась, как он однажды мне сказал, к альтернативе «*homme ou cave*»<sup>35</sup> (чтобы объяснить значение неизвестного мне жаргонного термина, он посоветовал мне ознакомиться с «*Le cave se rebiffe*»<sup>36</sup>, его любимым романом Симонена). Не знаю, что он мог думать об «обыкновенном своеобразии» («*singularità qualunque*»), которое позднее участники *Tiqqin*<sup>37</sup> назвали «*bloom*»<sup>38</sup> и превратили в возможный субъект будущей политики. В любом случае, когда несколько лет спустя я познакомился с двумя Жюльенами, Купа и Бударом, с Фульвией и Жозелем<sup>39</sup>, я не мог представить себе большей близости и вместе с тем большей отдаленности, чем та, что существовала между им и ними.

В отличие от Ги, читавшего мало, но сосредоточенно (в письме, которое он написал мне, прочитав мои «Замечания на полях „Комментариев к „Обществу спектакля“»», он отзывался об упомянутых мною авторах как о «*quelques exotiques que j'ignore très regrettablement et <...> quatre ou*

gue des Écoles. Школьная улица) в Средние века располагался первый Парижский университет.

33 Имеется в виду «Ситуационистский интернационал».

34 Жизнь как таковая, противопоставляемая Аристотелем *bios* — организованной форме жизни, например политической. Плодом размышления Агамбена о *zoe* и *bios* стала одна из самых известных его работ «*Homo Sacer*. Суверенная власть и голая жизнь» (1995).

35 Человек или простофиля (франц.).

36 «Месье простофиль» (франц.).

37 *Tiqqin* — французский философский журнал, издававшийся в 1999—2001 годах. Название представляет собой сокращение от тер-

мина «тиккун олам», которым в каббале обозначается процесс исправления мира, утратившего свою гармонию.

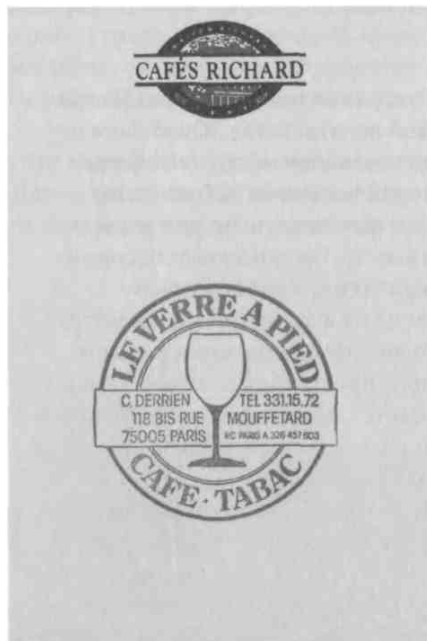
38 В честь джойсовского Леопольда Блума.

39 Фульвия Карневале, Жозель Гейро.

40 «Нескольких чудаках, которые, к моему великому сожалению, мне неизвестны и ... четырех-пяти французах, которых я нисколько не хочу читать» (франц.).

cinq Français que je ne veux pas du tout lire»<sup>40</sup>), среди книг, которые читали Жюльен Купа и его молодые товарищи, автор «Зоара» и Пьер Кластр, Марк и Яков Франк, Де Мартино и Рене Генон, Вальтер Беньямин и Хайдеггер составляли друг другу хорошую компанию. И если Дебор уже ничего не ждал от себе подобных — а тот, кто отчаивается в других, отчаивается и в себе самом — *Tiqqun* сделал ставку — пусть и со всем возможным недоверием — на обыкновенного человека XX века, на того, кого они называли «bloom» и кто, потеряв всякую идентичность и принадлежность к чему бы то ни было, по этой самой причине способен на все хорошее и на все плохое.

Долгие споры в заведении по адресу улица Сент-Амбруаз, 18 — кафе, которое осталось таким же, как прежде, с вывеской «Au Vouvray», все еще привлекавшей по ошибке некоторых прохожих, — и в «Verre à pied» на улице Муфтар прочно врезались в мою память, как и те, что десятью годами ранее велись по вечерам на вилле Монтекьяроне в Тоскане.



Рекламный плакат «Le Verre à Pied», улица Муфтар, Париж

Здесь, в Тоскане, в доме, который мы с Джиневрой<sup>41</sup> снимали в сельской местности под Сиеной с 1978 по 1981 год, повинаясь непостижимой прихоти того духа, который веет там, где пожелает, мы вместе с Пеппе, Массимо, Антонеллой и, позднее, с Руджеро<sup>42</sup> и Марис проводили вечера, которые я не могу описать иначе как «незабываемые» — хотя, как и от всего по-настоящему забываемого, теперь от них сохраняется лишь облако незначительных деталей, как если бы их подлинный смысл провалился в какую-то бездну — но в геральдике бездна располагается посередине щита<sup>43</sup>, а забываемое похоже на пустой герб. Мы спорили обо всем, о каком-нибудь отрывке из Платона или Хайдеггера, о стихотворениях Капрони<sup>44</sup> или Пенны, о цветах в картине Руджеро или о забавных историях из жизни друзей, но, как на античном пиру, каждая вещь обретала имя, место и приносила удовольствие. Все это утратится, уже утратилось, будучи вверенным зыбкой памяти четырех-пяти человек, и вскоре позабудется совсем (его жалкий отголосок можно обнаружить на страницах семинара «Язык и смерть»<sup>45</sup>) — но забываемое остается, ведь то, что утрачивается, принадлежит Богу.

В те же годы Джузеппе Руссо свел меня с Франко Наппо, чей сборник стихотворений издательство «Quodlibet» опубликовало в 1996 году под названием «Род» («Genere»). В итальянской поэзии второй половины XX века этот сборник, оставшийся почти незамеченным, для меня является событием, сравнимым с «Орфическими песнями» Кампаны<sup>46</sup>. И молчание критики (с единственным — показательным — исключением в лице Микеле Ранкете) напоминает глупость флорентийских литераторов, чья неспособность к пониманию проявилась в потере этой рукописи<sup>47</sup> — для них, разумеется, не заслуживавшей внимания. Как прерванный гимн «Песен», неясная глыба поэзии Наппо, пусть и столь ясно видимая, ускользнула от взора и слуха современников, привыкших исключительно к нижнему регистру элегии Монтале или к постмодернистской вычурности. Прежде всего, его «очумелая» лексика, в которой устаревшие слова сосуществуют с диалектизмами и семейным жаргоном, а ученый язык, словно по волшебству,

41 Джиневра Бомпини (р. 1939) — итальянская писательница, переводчик, издатель.

42 Руджеро Савиньо (р. 1934) — итальянский художник, писатель.

43 Французским словом «abyrme» (бездна, совр. abîme) в средневековой геральдике назывался миниатюрный герб, расположенный в центре герба (щита) и полностью его повторяющий.

44 Джорджо Капрони (1912–1990) — итальянский поэт, переводчик.

45 Семинар Агамбена (1979–1980), вышедший отдельной книгой «Язык и смерть: место негативности» (1982).

46 Дино Кампана (1885–1932) — итальянский поэт; единственная его книга «Орфические песни» вышла в 1914 году.

47 Речь идет об «Орфических песнях».

48 Форчелла — район в центре Неаполя: Сан-Грегорио-Армено — улица там же, известная мастерскими по изготовлению рождественских вертепов.

49 Мясная лавка, где продается конина (*неаполит. диалект*).

50 «К го-тическому и кумскому колумбарии его великого мантуанского гостя» (*итал.*).

51 «У старой церкви Сан-Витале, где был погребен гор-батый поэт» (*неаполит. диалект*).

ляется из невежественных уст обитателей Форчеллы или Сан-Грегорио-Армено<sup>48</sup>. Результатом становится своеобразное эсхатологическое сжатие времен и языков: слова, как и эпохи, выплывают из далекого прошлого и неожиданно проваливаются в настоящее — от них остается что-то похожее на слепки жителей Помпей, которые навечно застыли, захваченные врасплох раскаленным пеплом. Теологические ипостаси и героические деяния любовно сливаются с фигурками вертепа и с душами чистилища, замурованными в своих часовенках; византийские литургии и романские нефы низвергаются во влажные подземелья кинодрома на виа Домициана или наталкиваются на скромную посеребренную вывеску «chianca 'e cavallo»<sup>49</sup>. Таким же образом скромно приводятся отсылки к поэтической традиции — к Вергилию («al colombario gotico e cumano / dell'ospite suo grande mantovano»<sup>50</sup>) и Леопарди («A San Vitale vecchio, addo' steva / 'nterrato 'o pueta c' 'o scartiello»<sup>51</sup>). Как если бы сквозь этот язык пробивался другой, не диалект и не мертвый язык поэзии, о котором говорил Пасколи, а что-то вроде орфической мембраны, благодаря которой посвященный читатель может утолить жажду «водой, проистекающей из озера Мнемозины»: это не язык, а стародавняя память о навсегда утраченном языке, к которому поэт упорно держит путь.

(Что я делаю в этой книге? Не риску ли я, как говорит Джиневра, превратить мой кабинет в маленький музей, по которому я веду читателей за руку? Не слишком ли меня



Вилла Монтечьяроне. Сиена, 1980. Фотография Джорджо Агамбена

много, хотя я хотел бы раствориться в лицах друзей и во встречах? Разумеется, обитать для меня означало проживать с максимально возможной насыщенностью эту дружбу и эти встречи. Но не взяло ли верх *обладание* над *обитанием*? на мой взгляд, я должен подвергнуться этому риску. Однако я хотел бы, чтобы одно было ясно: я — *эпигон* в литературном смысле слова, существо, которое порождает себя только за счет других и никогда не отрывается от этой зависимости, живя в постоянном, счастливом эпигенезе.)

Из окна кабинета в переулке дель Джильо было видно только крышу и стену напротив — из-под ее осыпавшейся штукатурки выглядывали кирпичи и камни. В течение долгих лет мой взгляд, должно быть, рассеянно останавливался на этом потемневшем от времени куске стены цвета охры, который мне только и было видно. Что есть стена? Нечто, что хранит и защищает, будь то дом или город. Детская нежность итальянских городов, все еще замкнутых в своих стенах, словно мечта, упрямо ищущая укрытия от реальности. Но стена не только сдерживает то, что снаружи, — это еще и препятствие, которое ты не можешь преодолеть. Неодолимое, с которым тебе рано или поздно придется столкнуться. Всякий раз, когда наталкиваешься на предел, перед тобой открываются разные возможные стратегии. Предел — это нечто, отделяющее то, что внутри, от того, что снаружи. Тогда, подобно Симоне Вейль, можно созерцать стену как таковую,



Вид из окна кабинета в переулке дель Джильо, 1987.  
Фотография Джорджо Агамбена



52 Джорджо Манганелли (1922–1990) — итальянский писатель, переводчик и литературный критик.

53 Джорджо Колли (1917–1979) — итальянский философ.

54 Роман итальянского писателя, поэта и инженера Карло Эмилио Гадды (1893–1973), вышел в 1963 году.

стоя так до конца и не надеясь выйти из тюрьмы. Или же, подобно Канту, можно превратить предел в ключевой опыт, который дарит нам совершенно пустое «снаружи», своего рода метафизический чулан, в который можно поместить недоступную Вещь-в-себе. Или же, подобно землемеру К., можно оспорить предел и обойти границы, отделяющие внутреннее от внешнего, Замок от деревни, небо от земли. Или же, подобно художнику Аппеллесу в рассказанной Плинием истории, отсечь предел намного более тонким пределом, чтобы поменялись местами то, что внутри, и то, что снаружи. Овнутрить Наружное, как говорил Манганелли<sup>52</sup>. В любом случае, биться головой об стену — это последнее, что стоит делать. Последнее — во всех смыслах.

От кабинета на площади делле Коппелле, 48, который я унаследовал от Джорджо Манганелли в 1967 году и в котором остался на три года, у меня сохранился только один снимок. На нем виден лишь стол с синей матовой поверхностью, заказанный мной у столяра. На столе лежат «Заметки о поэзии и фрагменты» Фридриха Гёльдерлина в издании «Энциклопедии» Джорджо Колли<sup>53</sup> — эта книга сопровождала меня всегда. Оконная дверь за моей спиной выходила на террасу: Лиетта Манганелли рассказывает, что, спрятавшись за ней, она присутствовала при встрече Гадды и ее отца, когда инженер официально обвинил Манганелли в том, что написанная им «Хиларотрагедия» представляет собой пародию на «Познание боли»<sup>54</sup>.

Когда я познакомился с Манганелли, — позднее я и помыслить не мог, что могу расстаться с его книгами, — он опубликовал только «Хиларотрагедию» и «Литературу как ложь». Но я к тому времени еще не прочитал ни одной из этих книг. И о стихах Ингеборг Бахманн, с которой я встретился в Риме в те же годы и чьи строки позднее пытался переводить и иногда декламирую по памяти, я не знал ничего. Что меня удержало, что помешало вникнуть? Для такого человека, как я, не способного опоздать на встречу, эти повторяющиеся запозывания должны были быть маниакальной формой пунктуальности, как если бы я откуда-то знал, что еще не готов. Быть может, моя встреча с их творчеством еще не нашла

своего часа — эти две такие разные улыбки, одна почти что насмешливая, другая застенчивая и требовательная, хранили каким-то образом ее предвестие. Запоздалыми называют плоды, которые созревают позднее других.

Встретиться с ними, пока оба были живы, я, возможно, оказался не способен потому, что боялся их. Боялся их исключительного и безоговорочного пребывания в языке. Ингеборг, окруженная, словно облаком, немецким языком, всегда ожидающая, что его слова ее спасут («О мое слово, спаси меня!»), а они всякий раз ее пронзали и ранили. Манганелли, счастливо погруженный, как и всякий провидец, в непрерывное созерцание своего языка, трудолюбиво стремящийся разоблачить его шантаж. С помощью языка оба они узрели ад — а я еще не был способен за ними следовать по этому пути.

В конце шестидесятых в доме Ингеборг на улице Бокка ди Леоне, интерьер которого был совершенно венским, я познакомился с Гершомом Шолем, возвращавшимся в Иерусалим из Пармы. Из-за слишком короткого графика работы Палатинской библиотеки, где он изучал еврейские рукописи, он проводил без дела бесконечные, изматывающие вечера в этом красивейшем городе (о котором он, впрочем, не сказал ни слова). Его колкая живость впечатлила меня намного больше, чем важность Адорно, которого я позднее встретил в том же месте.



Автор в кабинете на площади делле Копелле. 48. Рим. 1967

Манганелли оставил маленькую, но очаровательную квартиру на площади делле Коппелле (я много раз видел ее во сне), потому что не знал, куда дальше складывать книги. В одной из комнат, самой тесной, которую я впоследствии использовал в качестве столовой, он разместил ряд стеллажей, один параллельно другому — они занимали все пространство комнаты, в результате чего передвигаться по ней было почти невозможно. Я помню, с каким упорством он настаивал на том, чтобы я купил у него «мантовану», как он ее называл: эту ужасную стеганую ткань в полоску он приладил к занавескам маленькой комнаты, которая служила ему — а позднее и мне — кабинетом.

Мне часто снится, что я не могу найти свой дом в Риме, что не помню точного адреса, что квартиру заняли другие люди и я, входя в нее, не уверен, что узнаю три маленькие комнаты. Или же я долго ишу и не могу найти ресторан, куда мы ходили ужинать, — как это возможно, что его больше нет, ведь он был прямо тут!

В этих снах есть что-то от счастья и сдержанности Рима шестидесятых годов — в нем все было так просто. Джиневра



Обложка «Заметок о поэзии и фрагментов» Фридриха Гёльдерлина (Турин: Boringhieri, 1958)



себе представлял. Я никогда не забуду сцену, которой я обязан первым ясным осознанием жестокости человеческой несправедливости. Ребенком я шел по улице — быть может, в районе Фламинио, где тогда жил, — и вдруг увидел, как открывается дверь и из нее выталкивают, выпинывают мужчину средних лет. Я прекрасно помню, как он, поднимаясь и надевая упавшие на землю очки, повторял со всхлипываниями: «Я бухгалтер Гизланцони, я бухгалтер Гизланцони...» С тех пор мысль о несправедливости прочно поселилась в моем уме и сердце и больше меня не покидала.

В книжном шкафу на площади делле Коппелле, которого на фотографии не видно, стоят «Тетради» Симоны Вейль в издании «Plon», которые я купил в Париже в 1964 году, в книжном «Tschann» на бульваре Монпарнас, где я тогда часто бывал. Вернувшись в Рим, я дал их прочитать Эльзе, которая была ими потрясена — как был ими потрясен и я, потрясен настолько, что решил посвятить философии Симоны Вейль мою дипломную работу по философии права.

Чем больше проходит времени, тем менее обоснованным мне кажется включение ее философии в рубрику «мистика» — этот термин следует использовать осторожно, зачастую он применяется для того, чтобы исключить, вытеснить на обочину произведение, которое не удастся классифицировать. Такие ли уж «мистические» ее статьи о Германии, стоящей на пороге нацизма, ее точный и категоричный анализ политической ситуации в Европе тридцатых годов, ее критика разложения социал-демократии и партий? Мистической ли является подробная, отточенная критика классической и постквантовой науки, предложенная ею в серии эссе 1941 года (самое насыщенное из них начинается удивительным диагнозом: «Il s'est passé pour nous, gens d'Occident, une chose bien étrange au tournant de ce siècle; nous avons perdu la science sans nous en apercevoir...»<sup>57</sup>)? И не относится ли к самой чистой философии различение между инертными истинами, которые откладываются в памяти, не оказывая никакого воздействия, и которые поэтому, как нам кажется, нам принадлежат (о знании, преподаваемом в университетах и школах, Симона Вейль говорит, что «совершенно

57 «С нами, людьми Запада, произошло нечто странное на рубеже этого века: мы утратили науку, сами того не заметив...» (франц.).

бесполезно держать в уме большое количество инертных истин»), и истинами активными, чье присутствие извбавляет душу от ошибок и вдохновляет ее на поиски добра?

Меня не удивляет то, что одним из самых внимательных ее читателей стал эпикуреец Жан Фалло<sup>58</sup> который усмотрел аналогию между опытом *malheur*<sup>60</sup>, столь важным для Симоны Вейль, и удовольствием по Эпикуру. Эпикур думает о том, что происходит в душе, когда прекращается боль. Вейль делает ровно противоположное: она думает о том, что происходит с человеком, когда исчезает всякое удовольствие, в мгновение, когда мы чувствуем себя лишенными всякой энергии и всякого источника и воспринимаем жизнь «как простой факт, лишенный какого-либо оттенка добра». Это, разумеется, жестоко, но эту истину мы должны непрерывно созерцать, если хотим достичь добра в самой его чистой форме.

Как бы то ни было, тогда меня особенно поразила критика понятий личности и права, предложенная в «La personne et le sacré»<sup>60</sup>. Отгалкиваясь от этой критики, я прочитал эссе Мосса<sup>61</sup> о понятии личности и мне показалась очевидной со-

58 Жан Фалло (1912–1992) — французский философ; речь идет о его книге «Il piacere e la morte nella filosofia di Epicuro» («Удовольствие и смерть в философии Эпикура», 1977).

59 Несчастье (франц.).

60 «Человек и сакральное» (франц.), эссе Симоны Вейль (1943).

61 Марсель Мосс (1872–1950) — французский этнограф и социолог; речь идет о его работе «Об одной категории человеческого духа: понятие личности. понятие „я“» (1938).



Обложка «Écrits de Londres et dernières lettres» Симоны Вейль (Париж: Gallimard, 1957)

кровенная связь между юридическим лицом и театральной, а затем и теологической маской современного индивида. Возможно, своими корнями критика права, которой я не переставал заниматься после первого тома «Homo sacer», восходит к эссе Вейль.

У меня все еще хранится зачитанный и измятый экземпляр книги, в котором содержалось это эссе — «*Écrits de Londres et dernières lettres*»<sup>62</sup>, изданная «Gallimard» в 1957 году в серии «*Espoir*» под редакцией Альбера Камю. Любопытно, что, по причинам, которых я уже не могу вспомнить, в книге сделал отметки пером Хосе Бергамин, как если бы этот экземпляр принадлежал ему.

Симона Вейль, которая так ясно понимает, насколько недостаточны понятия права и личности и их соединение в «правах человека», не замечает, что снова возвращается к праву, когда пытается заменить эти понятия другими, диаметрально противоположными понятиями «обязанность», «согласие» и «наказание». «Декларация обязанностей» — это лишь оборотная сторона «Декларации прав».

Проблема восприятия пределов любимого автора была озвучена Кольриджем (он говорил о трудностях, с которыми сопряжено чтение Платона) в виде герменевтического принципа, которому я по мере возможности пытался следовать: «До тех пор пока ты не осознал неведение писателя, считай, что тебе неведомы его знания»<sup>63</sup>. С небольшим изменением его можно сформулировать так: «Если ты думаешь, что постиг то, что понял автор, не считай на этом основании, что ты постиг и то, чего он не понял».

Когда нам кажется, что мы поняли пределы или противоречивость того или иного автора, полезно усомниться в нашем осознании его неведения. Поэтому, вместо того чтобы изобличать его предполагаемые противоречия, я предпочитаю искать то, что осталось невысказанным и что нужно постичь и развить. На мой взгляд, такова мысль о безличном: «Ce qui est sacré, bien loin que ce soit la personne, c'est ce qui, dans un être humain, est impersonnel. <...> La perfection est impersonnelle. La personne en nous, c'est la part en nous de l'erreur et du péché»<sup>64</sup>. То, что есть безличного в суще-

62 «Лондонские сочинения и последние письма» (франц.).

63 См.: Biographia Literaria, XII.

64 «Сакральна далеко не сама личность, а то, что

стве, не может обладать правами или обязанностями и уж тем более не может «соглашаться» или «быть наказанным». И именно этот безличный элемент соответствует той радости, которая в одном из последних написанных в Лондоне отрывков мощно противопоставляется *malheur*: «Радость — ключевая потребность души. Недостаток радости, идет ли речь о *malheur* или о простой скуке, есть болезненное состояние, в котором угасают рассудок, смелость и щедрость. Это удушье. Человеческая мысль питается радостью». И далее: «Все, чего я желаю — и что, как следствие, считаю благом, — существует, существовало или будет существовать где-нибудь. Я не могу это полностью придумать. Как же тогда не быть счастливым?»

в человеческом существе есть безличного. <...> Совершенство безлично. Личность в нас — это область ошибки и греха» (франц.).

Вейль: только люди, достигшие крайней степени социальной деградации, могут говорить правду, все остальные лгут.

Можно говорить правду только при условии, что к ней никто не прислушивается (правда — это то, чему ты не можешь не верить, если прислушиваешься к ней). Правда, произнесенная устами авторитетного человека, который уже внушил уверенность своим слушателям, теряет часть своей правды. Поэтому, когда мы пишем, мы пытаемся добиться анонимности, стать неизвестными даже для самих себя. Только ту правду, что теряется, можно неожиданно, неуклюже подобрать. Отсюда проистекает тщетность всех учреждений, которым была поручена задача транслировать правду.

На мой взгляд, именно поэтому я никогда не мог и не хотел иметь учеников — только друзей, даже когда разница в возрасте была настолько большой, что осложняла дружбу. И никто из тех, кого я мог считать своими учителями, намеренно никогда не выступал в этой роли. Напротив, все — Пепе<sup>65</sup>, Джованни, даже Хайдеггер в ходе семинаров в Ле Торе — противились тому, чтобы выступать в роли учителей, и всякий раз находили способ, чтобы опровергнуть этот церемониал.

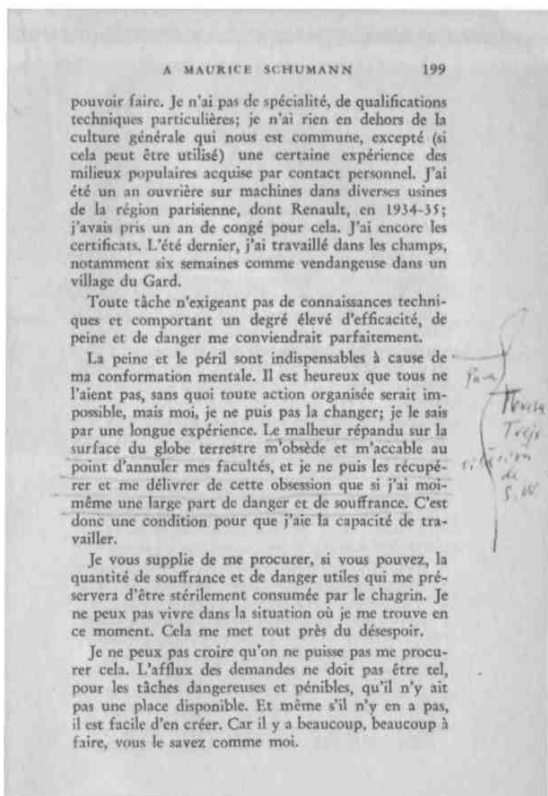
65 Хосе Бергамин. Пепе — в испанском языке уменьшительное имя от Хосе.

За стеклом справа в кабинете в переулке дель Джильо видна фотография Хосе Бергамина, который, как и Джованни, несомненно, оставил свой след в моей молодости.





Хосе Бергамин. Фотография Джорджо Агамбена



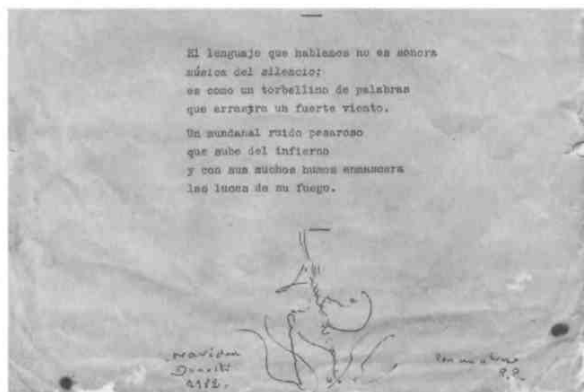
Страница из «Écrits de Londres et dernières lettres» Симоны Вейль с пометкой Хосе Бергамин

В определенном смысле Пепе был противоположностью Симоны Вейль. Каждая встреча с ним проходила под знаком радости, причем радость всякий раз была такой насыщенной и разной, что мы возвращались домой, не осмеливаясь в нее верить, преображенные и легкие, как если бы подобная радость не могла существовать и ее нельзя было вынести. И тем не менее в моем — или его — экземпляре «*Écrits de Londres*» Пепе отметил различные фрагменты, где появляется слово «*malheur*», которое ему, изгнаннику, подвергшемуся политическим преследованиям, должно было быть хорошо знакомо. Но фрагмент о радости отмечен его неповторимой эмблемой в форме птицы.

Ему я обязан отвращением к любой трагической позе и склонностью к комедии — хотя позднее я понял, что философия находится за рамками трагедии или комедии и что, как говорит Сократ в конце «Пира», тот, кто умеет сочинять трагедии, должен уметь писать и комедии. И благодаря Пепе я со временем понял, что Бог — это не монополия священников и что его, как и спасение, я могу искать только *extra Ecclesiam*<sup>66</sup>. Когда Эльза сказала мне, что хочет написать книгу под названием «Без утешения в религии», я сразу почувствовал, что это название затрагивает и меня, что, как и Пепе, я в каком-то отношении жил с Богом, но без утешения в религии. (Это также позволило мне избежать тех — а их в Италии было много, — кто хотел убедить меня в том, что *extra Partitum nulla salus*<sup>67</sup>.)

66 Вне церкви (лат.).

67 Нет спасения вне партии (лат.): переназначенная фраза Киприана Карфагенского «*Extra Ecclesiam nulla salus*» («Нет спасения вне церкви»).



Стихотворение Хосе Бергамини, 1982

68 Иван  
Иллич  
(1926–2002) —  
австрийский  
философ,  
католический  
священник.

*Extra*: вне (с мыслью о движении изнутри — *ex* — о выходе). Невозможно обрести истину, не выйдя из ситуации — или из учреждения, — которая нас не пускает. Философ должен стать чужаком в своем городе. Илличу<sup>68</sup> пришлось в каком-то смысле выйти из церкви, а Симона Вейль так и не решилась в нее войти. *Extra* — это место размышления.

Рим, 13 июля 2014 года: «Сон, приснившийся этой ночью. Я был с Пепе в компании других людей, в его доме в Испании. Это был очень простой, чудесный дом, как и все дома, в которых я его встречал: большая комната, выходящая на две смежные террасы, столь же просторные. Там было мало мебели, и вся она была исключительно из дерева; я увидел маленький стул и пододвинул его к Пепе, чтобы он сел, но он поставил на него ноги. Потом мы выехали на машине, чтобы продолжить вечер, возможно, чтобы



Хосе Бергамин и автор. Севилья, 1976. Фотографии Джиневры Бомпьяни

отправиться на ужин, а может, и без всякой цели. Мы были счастливы. Каждое мгновение сна было настолько наполнено радостью, что я почти что осознанно оттягивал его завершение, как если бы радость была материей, из которой соткан сон, и мой разум не должен был ни под каким предлогом переставать ее ткать. Наконец, проснувшись, я осознал, что Пепе и был той радостью, из которой был соткан сон».

Испанию я открыл для себя благодаря Пепе, который провел значительную часть жизни в изгнании. Его родной Мадрид, конечно, этот серый, заброшенный квартал близ старой мечети — и потом залитые солнцем Севилью и Андалусию. Но еще раньше — последние следы чего-то вроде народа, этой *pueblo*-деревни<sup>69</sup>, которая была для него не сущностью, а всегда и только *minoría*<sup>70</sup>: не в смысле числовой доли, а, скорее, тем, что не дает народу совпасть с самим собой, стать всем. И это было единственное понятие народа, которое могло быть мне интересно.

69 Испанское слово «*pueblo*» может означать и «народ», и «деревню».

70 Меньшинство (*ист.*).

Помню, однажды он мне рассказал, как заметил, что испанский народ умер прежде, чем умер он, и что это было самое трагическое мгновение во всей его жизни. Пережить собственный народ — такова наша участь, но, быть может, это и высшая поэтическая участь.

Ключевые авторы для него: Спиноза (его он прочел в шестнадцать лет), Паскаль и Ницше. Когда я ему заметил, что получается, будто ни один испанский автор на него не повлиял, он ответил: «Так это как раз и есть Испания!»

Он говорил, что удаленность Бога — это сокровенность жизни. Что эстету свойственно отказываться от повторения, а фарисею — повторять без энтузиазма. Но повторять с энтузиазмом — в этом и есть человек.

Он говорил, что главное в *verónica*<sup>71</sup> — это подходящий момент: тореро должен дожидаться мгновения, когда голова быка упрется в *muleta*<sup>72</sup> (как облик Христа отпечатался на плате святой Вероники). Секундой меньше, секундой больше — и все попало.

71 Вероника (*ист.*) — пасс плащом, который тореро удерживает обеими руками, стоя лицом к нападающему быку.

72 Мулета (*ист.*) — красный плащ, закрепленный

на палке, кото-  
рым торреро  
дразнит быка.

73 «Я насле-  
дую самому  
себе» (исп.).

Легкость Пепе — его легендарное легкомыслие — полностью заключалась в летучем, изменчивом характере его «я». Он был самым собой, потому что никогда не *был* самым собой. Он походил на легкий ветер, облако или улыбку — абсолютно явленный, но никогда не привязанный к какой-то идентичности (поэтому условия официального несуществования, на которые его обрекло испанское правительство, лишив документов, ему подходили и веселили его). Все его учение о «я» заключалось в строке Лопе де Вега, которую он любил повторять: «Yo me sucedo a mí mismo»<sup>73</sup>. «Я» именно это и значит — наследовать самому себе, «овнутряться» («insearsi») и «овнешневляться» («infuorarsi») — или «свирепеть» («infuriarsi»), как он говорил, беспрерывно выходить из себя и возвращаться, недоставать самому себе и ловить себя — в конечном счете «Я» представляет собой лишь «un punto de la nada en que todo se cruza», точку пустоты, в которой все пересекается, следуя, как писал по этому поводу его любимый Лопе, «веле-нию воздуха, который его рисует». Воздушный — таким был Пепе: поэтому ему нравилось ставить подпись в виде птицы.

На снегу, что безупречно  
Накрывает пейзаж,  
Три капли крови  
Великолепны.  
Не закрывая глаз  
Близко и далеко  
Невидимое  
Трепетание крыльев.

На одной из фотографий Пепе стоит на обочине, с сумкой в руке, и словно ждет автобуса — но его ожидание как будто пронизано дрожью нетерпения. Такой была и его радость — нетерпеливой, быть может, оттого что она была христианской, непременно ожидающей. Таким я помню его в последние годы, когда он ожидал смерти — «снежной руки» — со своего рода нетерпеливым пылом. Мое ожидание, как и ожидание Пепе, подпитывается надеждой и спешкой.

Одна исламская легенда рассказывает, что Адам, охваченный нетерпением, попытался сорвать с дерева запретные

плоды еще до того, как встал на ноги. «Дух проник в тело Адама до ног. Так он стал плотью, и кровью, и костями, и венами, и нервами, и внутренностями — лишь ноги были еще из глины. Но он все равно безуспешно попытался встать на ноги, чтобы сорвать плоды. Поэтому сказано: человек создан из нетерпения».

От нетерпения мы пишем, от нетерпения мы прекращаем писать. Но плоды нетерпения нам собрать не удастся. И это хорошо. Терпение — это, возможно, добродетель, но лишь нетерпение свято. Нетерпение, которое становится методом. Стил, как и аскеза, есть плод остановленного нетерпения.

Джованни и Пепе никогда физически не пересекались в моей жизни, и все же упрямый контрапункт соединяет их в безответной фуге. Каждому из них была присуща своя хрупкость: у одного она была отмечена невидимой, но глубокой трещиной, у второго она была нетронутой, лишенной тайн, как прозрачный, тончайший фарфор. Одна казалась небьющейся, потому что, на самом деле, уже была разбита; вторая словно вот-вот должна была разбиться, но в действительности расколоть ее было невозможно.

Моя первая встреча с Испанией состоялась намного раньше, в 1961 году, когда я познакомился с группой художников, живших в Академии Испании в Сан-Пьетро-ин-Монторио. Я особенно привязался к двум из них — скульптору Франсиско (Пако) Лопесу и его жене, художнице Исабель Кинтанилье. Окружавший их разлад, с которым они так или иначе мирились, их словно не затрагивал. Я помню, как Пако, вылепливая из глины складки простыни на маленькой кровати со спящей фигурой, почти экстатически проговаривал слово «*realidad*»<sup>74</sup>, которое ему, словно мантру, передал его друг и учитель Антонио Лопес. Лишь недавно я узнал, что Пако, Исабель и другим художникам, которых, возможно, несколько несуразно характеризуют как «реалистов», была посвящена выставка в мадридском Музее Тиссена-Борнемисы.

«*Granadas*» и «*Cuarto de baño*»<sup>75</sup>, написанные Исабель через несколько лет после нашей встречи, наполняют меня

74 Реальность (ист.).

75 «Гранаты» и «Ванная комната» (ист.).

радостью, а в «Bodegón con membrillos»<sup>76</sup> Пако я вновь нахожу удивительное внимание к повседневности, которое тронуло меня тогда. Благодаря этим произведениям полвека спустя наши судьбы снова осторожно, но настойчиво соприкасаются. Когда я познакомился с Пако и Исабель, они вместе с Антонио Лопесом, Марией Морено, Хулио Лопесом и Кармен Лаффон восстанавливали в Испании язык изобразительного искусства, который, казалось, был утрачен.



Хосе Бергамин



Исабель Кинтанилья, Франсиско Лопес и автор. Кастельгандольфо, 1962

«Мы были теми, — говорил с иронией Антонио Лопес, — кто спустя долгое время заново создавал новую живопись, новую историю». Возвращение к чему-то новому спустя долгое время: в те же годы, в Италии, Руджеро Савинио колесил взад и вперед по «путям фигуры». Но если на его полотнах фигура содержит и показывает все следы своего пути сквозь время, то у Исабель, Антонио и Пако эти следы как будто стерты: однако если приглядеться и прислушаться повнимательнее, здесь тоже видно, как фигура вновь появляется нетронутой после очень длительного паломничества во времени — возникая из незапамятного, она блистает в неподвижном мгновении, прежде чем снова отправиться в путь.

От моего первого венецианского кабинета, окна которого выходили на Кампо Сан-Барнаба и в котором я прожил почти восемь лет, у меня не осталось ни единого снимка. Но Марио Дондеро, во время своего приезда в Венецию в июне 1996 года, сфотографировал меня в просторной гостиной, смежной с кабинетом. На стене надо мной видна одна из простыней, сшитых и расписанных Клио Пицингрилли<sup>77</sup>, — в те счастливые годы они сопровождали меня и были чем-то вроде стягов народа будущего. В том доме со мной были Мартина, Франческа, Валерия и — на долгих, оживленных вечеринках — самые близкие друзья: Андреа, Даниэль, Эммануэле и, вплоть до окончательного разрыва между нами, Гвидо. Именно там стал обретать зримые очертания проект «Ното сасег» и были написаны книга об Освенциме, «Остав-

77 Клио Пицингрилли (р. 1952) — итальянский писатель, художник.



Автор в квартире в Casin dei Nobili, Дорсодуро, 2763, Венеция, 1996.  
Фотография Марио Дондеро. Публикуется с любезного разрешения наследников



шееся время» (которое Ян Томас считал моей лучшей книгой) и «Открытость». И в этом особняке, бывшем *Casin dei Nobili*, где венецианцы принимали чужестранцев, я, тоже чужак, научился проникаться Венецией, узнал, что мертвый город может, словно привидение, тайно быть живее не только своих жителей, но и почти всех городов, которые я видел.

Ян Томас, самый гениальный историк римского права из всех, кого я знал, тоже любил Венецию. И именно в Венеции мы вдвоем однажды устроили небольшой семинар о монашеских уставах — в этой теме мои исследования пересекались с его последними изысканиями, которые смерть помешала ему довести до конца. Ян, как и я, с недоверием относился к попыткам права соединиться с жизнью, немедленно превратить живущего в юридический субъект, и тем не менее он не мог не восхищаться уловками и вымыслами, при которых римское право пыталось дать ответ на эту задачу. Стремление современного права к немедленной и возрастающей юридикации жизни вызывало у него глубокое отторжение и именно здесь археология права, начатая в «*Notio sasseg*», пересекалась с его обеспокоенностью. В Париже мы встречались за завтраком в старинном кафе «*Polidor*» на улице Мсье-ле-Пранс, где я в течение нескольких лет снимал небольшую квартиру, уступленную мне Тони Негри. Когда в сентябре 2008 года до меня дошло известие о смерти Яна, мне показалось, что у меня под ногами проваливается земля, которую я так привык делить с ним.

После того как мне пришлось оставить кабинет в перелуке дель Джильо, но еще до переезда в Венецию, я про-



Мартина

жил несколько лет в Риме, близ Ботанического сада, в доме на улице Корсини, где я прежде обитал с Джиневрой и время от времени проживаю теперь. Здесь, на этом самом столе, теперь лежит гравюра, изображающая «Неистового Амура на улитке», который, возможно, является лучшим примером *festina lente*<sup>78</sup> из всех, что я видел — особенно он красноречив для такого нетерпеливца, как я. В некотором отношении это моя геральдическая эмблема, мой символический девиз: остановленное нетерпение. Поэтому — если, как говорила Карен Бликсен, девизы важнее всего в жизни и действенное психоанализа — я воспроизвел эту гравюру на контртителе второго издания «Идеи прозы», как если бы она содержала в себе идею этого произведения, в котором я узнаю себя больше, чем в прочих, быть может потому, что в нем я смог себя забыть.

78 «Поспешай  
не торопясь»  
(лат.).

Рядом в подставке для бумаг находится фотография одного из последних полотен Тициана — «Свежевание Марсия» — хранящегося в картинной галерее замка в Кромержиже. Уже



Casin dei Nobili, Венеция

несколько лет я постоянно размышляю об этой картине, на которой Тициан изобразил себя в образе Мидаса, с состраданием взирающего на муки сатира. И я не могу не ассоциировать его с призывом Данте в начале «Рая», который видит в существе, силой извлеченном из своей кожи, образ вдохновения:

Войди мне в грудь и вей, чтоб песнь звенела,  
Как в день, когда ты Марсия извлек  
И выбросил из оболочки тела<sup>79</sup>.

Как терниста участь поэта — быть заживо освежеванным,  
чтобы иметь возможность петь.

Почему живопись всегда была и остается важнейшей частью моей жизни? В восьмидесятые годы я почти каждый день участвовал в увлекательных изысканиях Руджеро Савинио, затем, благодаря Монике<sup>80</sup>, открыл для себя несравненное творчество Авигодора Арихи. В те же годы художники из Шикли, особенно Соня Альварес и Пьеро Гуччоне, помогли мне не утратить чувство зрения, которое наше время пытается ослепить всеми возможными средствами

79 Божественная комедия. Рай. I. 19–21. Перевод М. Лозинского.

80 Моника Феррандо — итальянская художница, соавтор Агамбена по книге «La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore» («Невыразимая девочка. Миф и тайна Керы», 2010).



Моника Феррандо. Кора. 2000. Непальская бумага, графитовый карандаш. Частная коллекция. Фотография Давиде Галеба. Публикуется с любезного разрешения автора

(акварель Авигодора и морской пейзаж Сони в форме покрывала хранятся в моем кабинете в Ветралле). А недавно я вновь встретил Исабель Кинтанилью, Пако и Антонио Лопес...

Как не устает повторять Моника, даже самая реалистическая живопись всегда перерастает в миф. Для меня живопись представляет собой молчащую поэзию, онемевшее в образе слово — но именно поэтому она предстает как слово, как *mythos*. Пусть в ней будет слово и будет видна тишина — а в этой тишине пусть на мгновение проступает вещь, возвращенная в состояние анонимности, в состояние, когда у нее уже или еще нет имени.

Справа на столе кабинета в переулке дель Джильо видны восемь одинаковых тетрадей в разноцветных обложках. В эти тетради я записываю мысли, наблюдения, заметки о книгах, цитаты — изредка еще и сны, встречи или особые события.



Кабинет в переулке дель Джильо, фрагмент. 1987.  
Фотография Джорджо Агамбена

Это ключевая часть моей исследовательской лаборатории, зачастую они содержат первый зародыш будущей книги или материалы книги, которую я в данный момент пишу. Я начал их вести в декабре 1979 года, теперь их уже тридцать и в венецианском кабинете они занимают целую полку в библиотеке. Я понимаю, что дал их внешнее описание, но не смог бы определить, чем на самом деле являются эти тетради: иногда они кажутся мне самой живой и ценной частью моей жизни, а иногда — ее безжизненными отходами. Разумеется, по сравнению с завершенными книгами, эти тетради, исписанные торопливым, неровным почерком, представляют собой самый точный образ возможности, которая сохраняет в неприкосновенности вероятность того, что может быть, или не быть, или быть иначе. В этом смысле они — это мой кабинет. Поэтому я предпочитаю их опубликованным книгам; порой мне хочется никогда не переступать этот порог и не переходить к окончательной редакции. Я много раз представлял себе, как пишу книгу, которая будет лишь вступлением или послесловием к отсутствующей книге. Возможно, изданные мною книги являются чем-то в этом роде — не книгами, а предисловиями или эпилогами. Тайна писателя целиком заключена в пробеле, который отделяет тетради от книги.

Тетради как форма кабинета, и кабинет как нечто незавершенное по своей сути. «Форма поиска» и «форма изложения», заметки и редактурa не противостоят друг другу: в определенном смысле законченный труд тоже является фрагментом и поиском. Как и в музыке, всякий *ричеркар*<sup>81</sup>, поиск, завершается *фугой*, но fuga в буквальном смысле не имеет конца.

На фотографии, снятой Салгадо<sup>82</sup> и стоящей на правом краю стола в Венеции, изображено детское лицо. Я не знаю, как звали эту девочку, но по страдающему и суровому выражению ее лица я точно знаю, что в последний день она будет меня судить и вынесет приговор или оправдает. Она — образ *дазны* из иранской сотериологии, которая выйдет нам навстречу в *novissima dies*<sup>83</sup> и облик которой мы изваяли своими действиями и мыслями.

81 Музыкальная форма (от итал. *ricercare* — разыскивать), исторически предшествовавшая фуге.

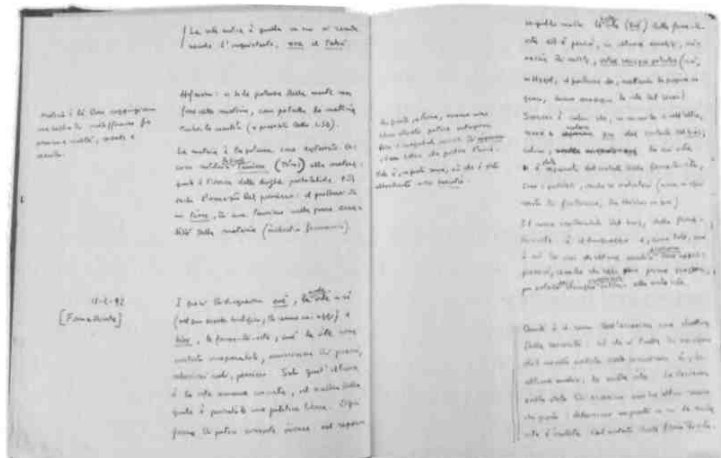
82 Себастьян Салгадо (р. 1944) — бразильский фотограф, фотожурналист.

83 Последний день (лат.).

Рядом видно стихотворение Джорджо Капрони, то, что начинается со слов «Я вернулся туда / Где никогда не бывал»; он переписал его для меня в 1982 году и подарил вместе с издававшей виды изначальной рукописью, датированной 31/1/1971, «одной из немногих», как он писал в сопровождающем письме, «что случайно спаслись от обычного для меня (гигиенического) уничтожения». Стихотворение это стояло и на комод в кабинете в переулке дель Джильо, ровно под двумя гравюрами Редона. из поэтов, с которыми я был знаком, Капрони я восхищался больше всего — то есть в каждое мгновение воспринимал его с изумлением. Изумлением перед человеком, который, выглядя просто и неряшливо, облек в стихи — а значит, и пережил, если жизнь есть то, что порождается в слове и становится от него неотделимым, — неслышанный опыт, как животное, которого мутация вывела за пределы своего вида, на которое невозможно вписать в какую-либо другую *phylon*<sup>84</sup>.

84 Разновидность (*specie*).

Здесь нет смысла выбирать между облеченным в стихи и прожитым: неосуществимая встреча с матерью-девушкой в «Ливорнских стихах», разумеется, имела место в биографии поэта, а раздробленность изумительной текстуры стиха Капрони неотличима от разложения итальянского общества, начавшегося в конце семидесятых годов.



Записная книжка автора. Фотография Джорджо Агамбена



Не менее очевидна у Капрони близость философии и поэзии. Я помню, как, когда я занимался редактированием «Языка и смерти», меня поразило стихотворение «Возвращение» из «Стены земли». «Бывшесть», которая у Гегеля, как и у Хайдеггера, обозначает последний предел, пропасть западной философии, здесь преодолевается посредством фигуры бытия — «небывшесть», — которая действительно анархична и находится вне времени, не имеет ни начала ни конца, ни прошлого ни будущего. И эта небывшесть, с ее наполовину опорожненным стаканом «на клеенке / в клетку», является для этого поэта привычным местопребыванием, в котором «все / еще оставалось так / как я никогда не оставлял».

В наших беседах Капрони сравнивал ломаную просодию «Графа Кевенхюллера» с речитативом, со своего рода контрмелодией, которая льется как будто в возбуждении, задерживая слова и никогда с ними не совпадая. Что до многоточий, столь характерных для его последних книг, он говорил, что их ему подсказало адажио из Квинтета (соч. 163) Шуберта, где пиццикато всякий раз прерывает мелодическую фразу, не давая скрипке довести ее до конца. Мысль как будто обрывает взлет мелодии, а мелодия упорно пытается возобновиться именно благодаря прервавшему ее ритму. Философия и поэзия — две мусические силы, которые пронизывают и оживляют единое поле языка.

И возможно, поэтому последней в искусстве, крайним пределом в поэзии может быть лишь точка отказа, в которой философия способна закрепиться и соединиться с преследуемой ею красотой, только если отпустит добычу:

Но мне пора уж прекратить  
За красотой погоню, стихи слагая,  
Как делает в конце любой художник.

Повторяющийся сон, который Капрони рассказывал мне в разных вариантах. Он с другом садится в трамвай, чтобы поехать в одно место, которое он очень хорошо знает,



«я часто туда езжу, это почти что привычная прогулка». В какой-то момент он смотрит на часы и видит, что пора возвращаться. Но когда он ищет конечную остановку обычного трамвая, то не находит ее, а если спрашивает кого-то, ему отвечают: «„Конечная? Трамвай? Но тут, милостивый государь, трамваев никогда не было“». Спрашиваю у другого человека — тот же ответ. Начинаю волноваться, ищу наугад. Все больше запутываюсь. Оказываюсь в сельской местности, далеко за пределами города. Дороги назад уже не найти. Просыпаюсь».

Дороги назад уже не найти: где бы Капрони ни находился, он словно достиг точки невозвращения, *ad portam inferi*<sup>85</sup>, как Анна Пикки на вокзале в одноименном стихотворении из «Семян плача» или как в незавершенной истерзанной рукописи стихотворения на бесчисленных листках, что начинается со слов «Ego qui ad portas veni inferi et vidi...»<sup>86</sup>.

85 У врат ада  
(лат.).

86 «Я пришел сюда,  
к вратам ада,  
и увидел...»  
(лат.).

«Я / достиг отчаяния / спокойного, без смятения», — говорится в исповеди, которой завершается прощание церковного путешественника. Но уже в великолепных стихах «Третьей книги» метрическое напряжение «громоздящихся анжамбеманов» воссоздает, словно задыхаясь, «белое и безумное отчаяние» десятилетия с 1944 по 1954 год. Здесь стиль очень высок, и тем не менее стихотворения усеяны повседневными словами — автомобильные фары, велосипеды, тапочки, бары, трамваи, лифты (Капрони однажды признался, что с подозрением относится к стихам, в которых не фигурирует стакан).

С гордостью защищая возвышенный стиль, Загаевский<sup>87</sup> справедливо замечал, что в современной европейской культуре, судя по всему, преобладает ошибочное убеждение в том, что использование высокого регистра в поэзии является чем-то реакционным. Однако высокий стиль может существовать не только с юмором, но и с простой лексикой: тон поэзии зависит не от лексики, а от напряжения, которое непосредственно возникает из голоса музыки, будь то Каллиопа или Эрато, Мельпомена или Урания (даже Талия, муза комедии, может затрагивать возвышенное). В итальянской литературе XX века и наших дней то, что вначале было

87 Адам Загаевский  
(р. 1945) —  
польский  
поэт, эссеист.

обоснованным сопротивлением риторике д'Аннунцио, в конечном счете свелось к ничтожному регистру, лишив язык всякого музыкального и философского оттенка. Но язык, порвавший все связи со своим мусистическим началом и утративший даже память о нем, более не является языком.

Капрони связал меня с Бетокки<sup>88</sup>, которого он очень любил: в апреле 1984 года мы с Джиневрой поехали в дом отдыха во Фьезоле, где Бетокки проводил последние годы жизни. Встретившая нас монахиня сказала, что он, должно быть, в саду и что она ему сообщит о нашем приезде. И тут он сам подошел к нам, веселый, одетый в серый костюм с широким голубым галстуком, и спросил: «Кто обо мне спрашивает?» Его лицо озарилось улыбкой, едва он узнал, что нас прислал Капрони. Он рассказывал о своих любимых поэтах, Кампане и Рембо, и о Реборе<sup>89</sup>, которого он впервые встретил, когда тот был на смертном одре. Флорентийским литераторам, «жившим в своем мире», он противопоставлял себя как «человека ремесла», долгое время работавшего землемером и прорабом в Риме, Тоскане и Фрозиноне. Перед тем как отобедать с нами, он отвел нас в свою простенькую комнатку с раскладушкой и залитым солнцем балконом, откуда открывался великолепный вид на город. В одном шкафу стояли все его книги, которые он привез с собой, потому что не помнил их названий. «Соль песни», «Шаг, еще шаг», «Бабье лето», «Субботние стихи», «О вечном»... эти книги, как и книги Капрони, я не могу забыть.

«...то, что поднимается, словно глубокая тревога и вместе с тем радость, есть соль песни, первый аромат, что приносит песня. Такова суть песни, земля новой возможной революции, тогда как снизу зовет то, что мы называли отрадой. <...> Там, где она прерывается, царит покой. Хочу добавить: когда песня действительно прерывается раньше, на мгновение раньше стиха — она заставляет еще секунду трепетать сердце, по-человечески одинокое».

Приди, приди ко мне, я стар уже,  
Любовь же нет, но ты, любви тень,  
Сложенная из повседневности,

88 Карло Бетокки (1899–1986) — итальянский поэт.

89 Клементе Ребора (1885–1957) — итальянский поэт, священник.

Из вида крыш и улиц, окон чуть приоткрытых,  
Откуда влюбленные глядят, не пришел ли  
Любимый, или из болезненных стекол  
И изнуренное течение трудных  
Дней, и мир тенистый, что теряешь ты,  
Как пролетавшая исчезла птица —  
В болоте, молнией сраженная,  
Лишь перья в воздухе застыли:  
Я — дрожащая реальность,  
Лишенная причины, если ты  
Любовь, любви тень,  
Мой сладкий сон, покой мне не несешь

Над письменным столом в Венеции, на стене, видна от-  
крытка, посланная Альфредом Жарри, которую я купил  
у одного парижского антиквара вместе с билетом на первое  
представление «Убю короля» 11 декабря 1896 года в «Théâtre  
de l'Œuvre». О Жарри я узнал рано — уже в 1967 году я пе-  
ревел «Le surmâle»<sup>90</sup> для серии «Il pesapervi», которую мы  
в те годы выпускали с Джиневрой. А несколькими годами  
ранее «Docteur Faustroll»<sup>91</sup> очаровал меня своей строгой по-  
пыткой свести поэтические счета с поистине философской  
проблемой. Жарри с поразительной уверенностью опирается  
для этого на курсы Бергсона в лицее Генриха IV, которые

90 «Сверхса-  
мец» (франц.),  
роман  
Альфреда  
Жарри (1902).

91 «Gestes  
et opinions  
du docteur  
Faustroll,  
pataphysicien»  
(«Деяния  
и суждения  
доктора  
Фаустроля,  
патафизика»), роман  
Жарри (1911).



Автограф Альфреда Жарри, 1907. Фотография Педро Пайшао.  
Публикуется с любезного разрешения автора

он посещал и тщательно конспектировал в тетрадях, хранящихся в Фонде Дусе. Патафизика если и представляет собой шутку, то лишь в том смысле, в котором Платон в «Седьмом письме» определяет шутку как «сестру серьезности»: она действительно является тем, что добавляется к метафизике и преодолевает ее, создавая дополнительную вселенную.

Тот, кто пытается писать о философии, не рассматривая — явно или подспудно — поэтическую проблему ее формы, — не философ. Это, должно быть, имел в виду Витгенштейн, когда писал, что «философию следовало бы излагать только стихами». В любом случае, для меня это было так: я стал философом, чтобы помериться силами с поэтической апорией, с которой мне не удавалось справиться иными средствами. Возможно, в этом смысле я не философ, а поэт, так же как многие произведения, которые принято вписывать в сферу литературы, на деле полноправно принадлежат философии. Творения Жарри, безусловно, из их числа. Он создает поэтическую машину, чтобы наиболее подходящим образом определить то, что он без обиняков называет Абсолютом, сразу же уточняя, что это не «убийственный или метафизический Абсолют», основанный на принципе «Бытие или Речь» (то есть онтология), а «динамический Абсолют», в основе которого лежит принцип «Жизни» (это уже не онтология, а «онтогения»). Один из его самых философски насыщен-



Альфред Жарри. © Collection Harlingue/Roger-Viollet/Alinari

ных текстов — это описание машины, которая позволяет выйти из длительности, чтобы застыть во времени и иметь возможность его исследовать. Машина описана с помощью чрезвычайно убедительных научных терминов, но очевидно, что она совпадает с книгой, которую пишет автор. Любая книга, написанная Жарри, является в этом смысле поэтическим решением философской проблемы.

Если «Доктор Фаустроль» (включая и «Комментарий к вопросу о том, как построить машину для исследования времени») и «Быть и жить» — это метафизика Жарри, то его этика полностью изложена в «Убю короле». Этой этики, не менее скандальной, чем этика циников, Жарри придерживался так строго и непосредственно, что друзья не переставали ему удивляться. Он превратил фарс в настолько целостную и требовательную аскетическую практику, что полностью в ней растворился. Маска — «Папаша Убю» — поглотила своего создателя, от него ничего не осталось. Употребление местоимения «мы» — или иногда третьего лица — вместо «я», бесстрастная неподвижность его физиономии, гнусавый, чеканный голос, который так раздражал Рашильд (*Ma-da-m*), полное равнодушие к условиям собственного существования и к общественным условностям — все это цинично и решительно возведено в ранг святости. В своей личности ему удалось осуществить то, о чем Клейст едва осмеливался мечтать: блаженное и безостаточное превращение человека в марионетку.

В те годы, когда я открывал для себя Жарри, я купил у одного букиниста на набережной Сены первое издание «Êtes-vous fous?»<sup>92</sup> Рене Кревеля. Я много раз пытался перевести его, как делаю с моими любимыми книгами, написанными на иностранных языках, но в этом случае язык был настолько иностранным, что перевести его было невозможно. Причем книга не просто была непереводаемой — ее непереводаемость была неотделима от столь же совершенной нечитаемости. Я осознал, что мог бы сказать то же самое о книгах Мелвилла и Жарри и что некоторые из моих самых любимых книг для меня в буквальном смысле нечитаемы. Или их нужно читать совсем иначе, чем мы привыкли,

92 «Вы безумны?» (франц.), роман Кревеля (1929).

вникая не в смысл и в повествование, а исключительно в язык — этот язык! — как в «Юбилейных сонетах» Капрони, которые я с упоением декламирую, не понимая их. Нужно часами читать одну страницу, даже не мечтая прочитать продолжение, затем повторить этот опыт с другой страницей, задержавшись на ней еще дольше. Здесь, как и в машине для исследования времени, время чтения тоже останавливается «в мертвой точке между прошлым и будущим, которое сле-

10

# ÊTES-VOUS FOUS ?

comme l'oiseau-flamme, pour qu'il se repose, au plus haut étage d'un sanatorium gracieux. — L'heure des gramophones. — Pour échapper au naufrage, à l'aube menaçante, le regard s'accrochait au fer du balcon. — Privé même d'un tel secours, aujourd'hui, rue des Pères-Bouges, en plein feuillard, l'homme devient, pour de vrai, M. Vaguelaine. — Yolande en chair et en os, très décollée malgré le froid, paillet du froc de bruno. — Souvent Mini-Patate et les jumeaux. — Yolande s'ennuie tout ce monde chez elle.

## La Ville.

Elle porte collier de visages en papier mâché, mais son chignon joue à l'arc de triomphe.

Ainsi, avant l'ère des nuques rases, toute patronne de bistrot, à coups de guiches, frizzettes, franges, boucles, nattes, compliquait, en de chimériques architectures, l'édifice de cheveux et d'orgueil, à même le sol du crâne.

Or la dernière auvergnate, penchée sur le zinc d'un comptoir, où se mire sa tignasse bouffie de crêpes cimentée à la brillantine, étayée de peignes et barrettes, façon écaille, nymphes de gargote, narcisses femelle, mais défilant tout vertigo — elle vous en donne sa parole — car la tête est bonne, certes, meilleure

Страница из «Êtes-vous fous?» Рене Кревеля



Папаша Убю. Литографии Пьера Боннара из «Папаша Убю в больнице» Амруза Воллара (Париж. 1918)

довало бы назвать *воображаемым настоящим*», где последовательность отступает назад, а то, что имеет место, является не поступательным чтением, а становлением памяти. Книга не читается: она, скорее, произносится по слогам посредством череды разрозненных и незабываемых воспоминаний, которые всплывают из незапамятной точки, находящейся вне времени.

Так я читал и перечитываю мои самые любимые книги.

Уже несколько лет на стене венецианского кабинета рядом с автографом Жарри находится маленький рисунок Боннара, возможно, эскиз для одной из *nus à la baignoire*<sup>93</sup>. Я познакомился с его живописью в Париже в 1967 году, на первой большой ретроспективе в Музее Оранжерии, и с тех пор никогда не устаю на нее смотреть. Если, в соответствии со значением древнееврейского слова, художники группы «Наби» — пророки, то пророчество Боннара касается цвета. Сознательно переворачивая традиционное отношение между двумя понятиями, он пишет в одной из заметок в записной книжке: «Рисунок — это чувство, цвет — это разум».

93 Обнаженные в ванной (франц.).



Пьер Боннар. Розовая обнаженная с затененной головой. Около 1919. Холст, масло. Музей Орсе, Париж. © ADAGP, Paris. Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt

Разумение — понимающая способность любви — становится хроматизмом, экстатическим разумением цвета: таков Боннар — высшее познание. Мое понимание счастья пронизано его светом.

Пьеру Боннару посвящена одна глава «Доктора Фаустроля». Убю Жарри неотделим от Убю Боннара, которому принадлежат изящные иллюстрации для «Альманаха» 1899 года<sup>94</sup>, равно как и наброски для книжек Воллара о папаше Убю. Цвет у Боннара словно претворяет свирепые детские чернила Жарри в пылание рая.

Тайна тела Марты — нарисованное с восхитительной тщательностью, оно бесчисленное количество раз появляется обнаженным на холсте и на фотографиях, но ее лицо всякий раз сокрыто тенью. Это единственное предзнаменование смерти в Аркадии Боннара.

Когда я думаю о том, что значат для меня Париж и Франция, я не могу не вспомнить о встрече и последующей дружбе с Пьером Клоссовски в середине шестидесятых годов и с Жан-Люком Нанси ровно двадцать лет спустя. У Пьера я почти с яростью прочитал «Un si funeste désir»<sup>95</sup> и «La vocation suspendue»<sup>96</sup> и — такое редко случается — автор показался мне не менее удивительным, чем его книги: как я понял позднее, он, возможно, был единственным, кто осмелился пойти до конца в направлении, указанным Фурье.

94 *Jarry A. Almanach du Père Ubu illustré* [Иллюстрированный альманах папаши Убю]. Paris, 1899.

95 «Столь пагубное желание» (франц.), сборник статей Клоссовски (1963).

96 «Отложенное призвание» (франц.), роман Клоссовски (1987).



Жан-Люк и Элен Нанси с автором в сельской местности под Сиеной. Конец 1980-х



97 «Раздел  
голосов»  
(франц.),  
книга  
Жан-Люка  
Нанси  
о Хайдеггере  
(1982).

98 «Глас  
вопиющего  
в пусты-  
не» (лат.),  
пьеса-эссе  
Нанси.

Что касается Жан-Люка, который, в отличие от Пьера, был моим ровесником, то в течение многих лет мы часто встречались с ним в Страсбурге или в Италии и он настолько близок моему мышлению, что иногда мне казалось, что наши голоса смешиваются. И пересекались именно наши размышления относительно проблемы голоса. Мой экземпляр «Partage des voix»<sup>97</sup> полон заметок на полях, а мой короткий текст «Конец мышления» его так поразили, что среди масок «Vox clamans in deserto»<sup>98</sup> он вывел на сцену меня, наряду с Валери, Руссо и Гегелем, чтобы я зачитывал отрывки из них. С тех пор я не переставал размышлять о голосе и полагаю, что если мысль и поэзия сливаются в единой точке фуги, то этой точкой может быть только голос. Начиная с девяностых годов, по причинам, которые здесь не имеет смысла затрагивать, Жан-Люк стал все больше отдаляться от моих исследований — но дружба, представляющая собой непосредственное совместное переживание бытия, вновь загорается во мне всякий раз, когда я с ним встречаюсь.

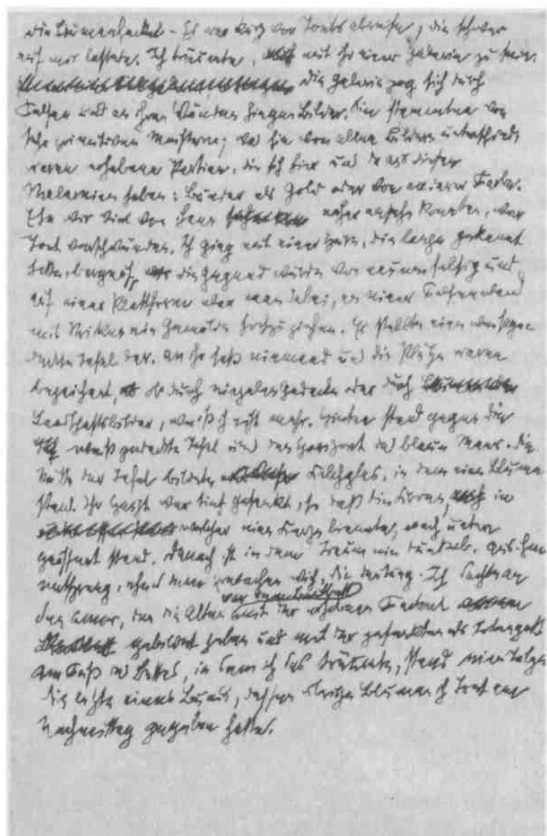
Беньямин присутствует во всех кабинетах, где я работал — письмом на комод в переулке дель Джильо, рядом со стихотворением Капрони; фотографией, которую мне дал Жан Зельц — на Ибике; описанием сна — в венецианском кабинете. Несмотря на то что я не мог с ним повстречаться, из моих учителей он — тот, с которым, как мне кажется, я физически сталкивался чаще всего. Когда вступаешь еще и в материальную — то есть филологическую — близость с произведением какого-либо автора, когда при чтении его книг у тебя дрожат руки, то происходят явления, которые кажутся волшебными, но на деле представляют собой лишь плод этой близости. Случается так, что, открывая страницу, находишь отрывок, который искал; что терзавший тебя вопрос получает там ответ или обретает правильную формулировку — или, как произошло со мной в случае с Беньямином, ты, в конце концов, физически сталкиваешься с вещами и людьми, которых он касался и видел.

Я помню, какое волнение я испытал в январе 1977 года, обнаружив в телефонном справочнике, что Герберт

Блюменталь Бельмор<sup>99</sup>, много общавшийся в Беньямином в годы Jugendbewegung<sup>100</sup>, жил всего в ста метрах от моего кабинета в переулке дель Джилио. Я сразу же отправился к нему на квартиру на улице Сора — там произошла моя первая материальная встреча с Беньямином: и, неожиданно для меня, она прошла под знаком жгучей ненависти Блюменталья к своему бывшему другу — или, скорее, под знаком его отвергнутой любви, превратившейся в обиду. В 1917 году Беньямин внезапно прервал дружбу, начавшуюся в 1910-м, и более чем шестьдесят лет спустя ненависть Блюменталья все еще была неумолимой: он ядовито сказал мне, что Беньямин умер так, как того заслуживал. И тем не менее любовь, которой питалась эта ненависть, должна была быть столь же

99 Герберт Бельмор Блюменталь (1893–1978) — немецкий драматург.

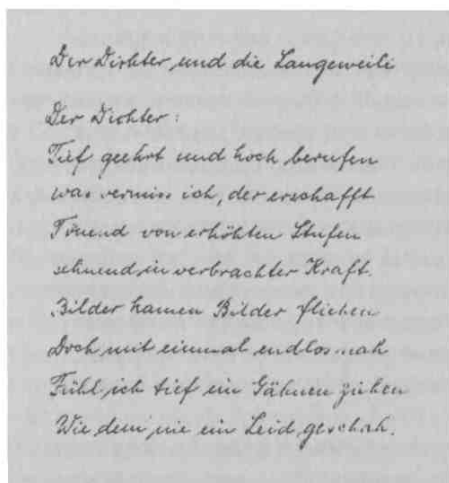
100 Движение немецкой молодежи (нем.) — культурное и образовательно-образовательное движение, основанное в Германии в 1896 году.



Автограф Вальтера Беньямина с записью сына

пламенной, раз он заботливо сохранил не только письма друга, но и некоторые неизданные рукописи и, что меня особенно потрясло, синюю тетрадку, в которую жена Герберта Бельмора Карла Зелигсон четким почерком переписала стихотворения Фрица Хайнле, потерянные в 1933 году во время поспешного бегства Беньямина из Берлина в Париж.

«Фриц был поэтом, единственным из всех, кого я встретил не в „жизни“, а в поэзии. Он умер в девятнадцать лет, и по-другому его встретить было нельзя...» В «жизни» Беньямин встретился с Хайнле во Фрибурге в 1913 году, и их дружба, насыщенная с самого начала («мы стали друзьями за одну ночь»), окрепла в Берлине, где они вместе участвовали в «Движении немецкой молодежи». Когда началась война, Хайнле и его невеста Рика Зелигсон совершили самоубийство, а Беньямин на протяжении всей жизни пытался отыскать и издать рукописи его стихотворений. Можно понять, с каким волнением я взял в руки маленькую тетрадь, чтобы сделать с нее фотокопию и затем вернуть Блюменталю. Разумеется, стихотворения были почти совсем невнятные, а иначе и быть не могло, ведь язык, на котором они написаны, был, собственно, не языком, а лишь «стенанием по отсутствующему величию» — как и вообще юность, с точки зрения Беньямина. А всякое



Стихотворения Фридриха Хайнле (копия, переписанная Карлой Зелигсон)

стенание на самом деле стремится к отсутствию языка, граничит с немотой. Но именно в этом для Беньямина и заключалось особое величие этих стихов.

Хайнле было присуще какое-то упорное стремление быть преданным забвению. Не только Беньямин не смог получить утраченные рукописи — когда летом 1979 года я, встретившись с Шолемом в Асконе, немедленно сообщил ему об обнаруженных стихах, которые он в своей «Истории дружбы», вроде бы называет утраченными, оказалось, он знает, что Блюменталь их сохранил. Поскольку невозможно предположить, что он их прятал намеренно, такую забывчивость непросто объяснить. И когда сразу после смерти Блюменталья его вдова, готовясь к отъезду в Англию, позвала меня, потому что хотела избавиться от бумаг Беньямина, сохраненных ее мужем, среди этих бумаг, которые все еще находятся у меня, не хватало лишь маленькой тетради с сильной обложкой, в которую Карла Зелигсон скопировала стихотворения Хайнле. Несмотря на все усилия, мне так и не удалось ее найти.

В эссе, посвященном «Идиоту» Достоевского, Беньямин вспоминает друга, когда пишет, что жизнь князя Мышкина незабываема и не нуждается в памятниках или воспоминаниях, оставаясь незабываемой, даже если о ней никто не свидетельствует.

Незабываемо здесь не то, что сдано навечно в архивы памяти. Напротив, по-настоящему незабываемо не только то, что требует, чтобы о нем не забывали, хотя никто о нем не помнит, а прежде всего то, что требует, чтобы о нем вспоминали *как о забытом*. Отношения, поддерживаемые душой с тем, о чем она забыла, глубже любой памяти, потому что они ни в коем случае не могут быть вписаны в регистры воспоминания. Незабываема сама жизнь во всех ее бесконечных движениях, которые тело ежесекундно выполняет и которые невозможно запечатлеть в памяти или сознании, — незабываема жизнь «без емкости и без формы», которой девятнадцатилетний поэт лишил себя 8 августа 1914 года в Берлине.

С той поры я, по мере возможности, стал повсюду отслеживать следы Беньямина, сначала в Париже, где в феврале

101 Жан Зельц (1904–1997) — французский писатель и художественный критик.

102 Жизель Фройнд (1908–2000) — французский фотограф, историк фотографии.

103 Хелен Хессель (1886–1982) — немецкая обозревательница моды, одна из ключевых фигур межвоенной художественной богемы.

104 Якоб Иоганн фон Икскуль (1864–1944) — биолог, зоопсихолог, один из основателей зоо- и био-семиотики.

1980 года встретился с Жаном Зельцем<sup>101</sup> — он передал мне для публикации свою переписку с Беньямином в период с августа 1932 года по апрель 1934-го — и с Жизель Фройнд<sup>102</sup>. Зельц, пусть и с некоторыми недомолвками (он без объяснения причины отказался дать мне адрес своей жены, которую я хотел расспросить — и с той поры я подозреваю, что именно в нее Беньямин влюбился на Ибике), щедро делился со мной сведениями, а Жизель Фройнд рассказывала столько всего замечательного о себе и о фотографии, что я вскоре отказался от намерения разговаривать с ней о Беньямине. Я сожалею лишь о том, что не последовал ее совету и не встретился с Хелен Хессель<sup>103</sup> (в одной из моих тетрадей все еще хранится ее адрес: M.me Hessel, 19 avenue du Général Leclerc, tel. 3311719), чьи дневники я читал много лет спустя, не переставая изумляться.

Вскоре после я отправился на Капри и благодаря терпеливым расспросам нашел дом, в котором Беньямин жил в 1924 году. Это был маленький флигель на вилле баронессы фон Икскуль, жены гениального зоолога<sup>104</sup>, — над его теориями о мире клещей я впоследствии немало размышлял. С таким же упорством я фотографировал дома, в которых Беньямин жил в Париже, пока не стал понимать, что есть нечто нездоровое в этом отслеживании следов жизни, которая, в любом случае, как и всякая жизнь, навсегда утрачена.

Однако менее чем через два года вторая, еще более удивительная встреча произошла в Национальной библиотеке в Париже, которую Беньямин посещал так часто, что мог бы посвятить ей задуманные им «Пассажи». В другой книге я рассказывал, как, отыскивая его следы в переписке Батая, я наткнулся на письмо, в котором упоминались рукописи Беньямина. В одной аннотации Жана Бруно, тогдашнего хранителя НБ, уточнялось, что эти рукописи находятся в библиотеке. Мне понадобилось немало времени, чтобы убедить хранительницу отдела рукописей в том, что эти рукописи непременно должны были быть в НБ: первоначально она категорически все отрицала. Но они действительно были погребены среди других некаталогизированных сокровищ в огромном шкафу, где, как я узнал месяц спустя,

хранились рукописи, не принадлежавшие библиотеке, поскольку их там оставили на временное хранение (в данном случае это сделала вдова Батая).

Июньским утром 1981 года я со страхом и трепетом и при этом с безудержной радостью увидел, как хранительница кладет на мой стол толстые желтые папки, полные рукописей, — от «Берлинского детства», написанного в тридцатые годы, до книги о Бодлере, над которой Беньямин работал в последние два года своей жизни. И вновь Беньямин материально, осязательно присутствовал в своем убористом, элегантном почерке — ясном и легкочитаемом, когда он писал по-французски, и неразборчивом, когда он



**Вилла Дискоболи. Капри. 1981. Фотография Джорджо Агамбена**



**Жан Зельц, жена Гюйе и Вальтер Беньямин на Ибике. 1933**

писал по-немецки — как если бы он привел меня за руку в эти залы, где сам провел так много времени сорока годами ранее.

В последние годы, проведенные в Париже, Беньямин жил в столь стесненных условиях, что не мог себе позволить покупать бумагу. Многие заметки сделаны на обратной стороне писем — он разрезал их, чтобы затем использовать, — как здесь, на письме от Жана Валя, который назначает встречу ему и Лионелло Вентури в «Closerie des Lilas».

Чем я обязан Беньямину? Этот долг настолько неизмерим, что я даже не буду пытаться ответить на этот вопрос. Но одно я могу сказать: я обязан ему способностью извлекать и силой вырывать у исторического контекста то, что мне интересно, чтобы вернуть этому жизнь и задействовать в настоящем. Эту операцию необходимо проводить со всеми возможными филологическими предосторожностями, но до конца и решительно. Без этого мои набег на теологию, право, политику, литературу были бы невозможны.



Последний дом, в котором жил Вальтер Беньямин в Париже, по адресу улица Домбаль, 10. Фотография Джорджо Агамбена

В этом смысле Беньямин — единственный автор, чье творчество я беззаветно хотел, пусть и в меру своих сил, продолжить. Не то чтобы я видел в его работах что-то сродни завещанию, которое было адресовано непосредственно мне и каким-то образом заставляло меня его исполнять. Как замечала Ханна Арендт, наше наследие не только не предваряется каким-либо завещанием — для нас вообще не имеет смысла говорить о наследии, полученном или тем, которое нужно передать. Книги Беньямина особенны потому, что он без колебаний порывал с любым наследием и с самой идеей культуры. Его эрудиция так глубока, что он может всякий раз находить свежесть

à g 2. - 74/76. La leçon de l'été - 11. Vague  
 L'indole vertueuse vint de moi. - Si vous ne  
 pouvez venir tôt, venez pour l'ouverture des  
 11 heures. - et un accès très intéressant de  
 vos idées. - moi j'en ai une très bonne.  
 Jean Toulg.

Et non - n'est-ce pas dans la 1<sup>re</sup> salle, non  
 mais dans la 1<sup>re</sup> -

Записка Вальтера Беньямина на оборотной стороне письма Жана Валя

Zum Begriff des Begrifflichen ist einzigfaches Jenseitsrecht  
 a) Formales der drit-tenen Seite "Kategorie der  
 Subjektivität" Begriff "Begriff"  
 Begriffliche ist einzigfaches Jenseitsrecht ist die drit-tenen Seite  
 drit-tenen Seite der drit-tenen Seite ist die drit-tenen Seite  
 Begriffliche ist einzigfaches Jenseitsrecht ist die drit-tenen Seite  
 Zeit (das Leben der Menschen)  
 drit-tenen Seite der drit-tenen Seite ist die drit-tenen Seite  
 drit-tenen Seite der drit-tenen Seite ist die drit-tenen Seite  
 einzigfaches Jenseitsrecht

Фрагмент письма Жана Валя Вальтеру Беньямину



в варварстве. Поэтому в истории культуры он предпочитает обрывки и обрезки, которые, словно варвар, может использовать по своему усмотрению — и ожидание будущего он заменяет не столько, как говорилось, надеждой на прошлое, а жестом, который прерывает мнимую преемственность истории. Подобно Илличу, он никогда не допустил бы, чтобы тень будущего легла на те понятия, с помощью которых он пытался осмыслить настоящее и минувшее; и, как и он, мы тоже пишем для человечества, которое уже ничего не ждет и от которого мы ничего не ждем, — почему мы и не имеем права не явиться на встречу с ним.

Когда летними ночами я гляжу на небосвод, Беньямин для меня — звезда, с которой я тихо разговариваю — уже не вождь или образец, а нечто вроде *genius*<sup>105</sup> или ангела, которому я доверил свою жизнь. Иногда, когда я зову его, он рассеянно вспоминает, что заботится о ней.

Место Беньямина в немецкой культуре первой половины XX века невозможно понять вне связи с кружком Георге, ставшего своего рода эмблемой судьбы лучших из тех, кто связал себя с судьбой Германии. Темная сторона этой эмблемы — тот факт, что самыми выдающимися личностями кружка были евреи: Гундольф<sup>106</sup>, Вольфскель<sup>107</sup>, Канторович<sup>108</sup> и экономист Эдгар Салин. Меня всегда поражало то, что эти евреи искали возрождения через Германию — пусть речь и шла о «тайной Германии» Георге, которая заключалась главным образом в немецком языке и поэзии. Мне столь же непонятно, почему в те же годы — именно тогда Гитлер вынашивал свои планы относительно евреев — Розенцвейг и Бубер задумали перевести Тору на немецкий: такому сионисту, как Шолем, это не могло не показаться по меньшей мере анахронизмом.

На фоне сионизма и кружка Георге положение Беньямина представляется несравненно более ясным. Хотя он и признавал пророческий характер поэзии Георге и способность его школы создавать шедевры, он ясно видел, что поколение, которому его поэзия предоставила убежище, было обречено на гибель. «Землю, — писал он в рецензии под многозначительным названием „Против шедевра“, — нельзя очистить во имя Германии, пусть даже и тайной, которая,

105 Духа  
(лат.).

106 Фридрих  
Гундольф  
(1880–1931) —  
немецкий  
поэт.

107 Карл  
Вольфскель  
(1869–1948) —  
немецкий  
писатель,  
поэт,  
драматург,  
переводчик.

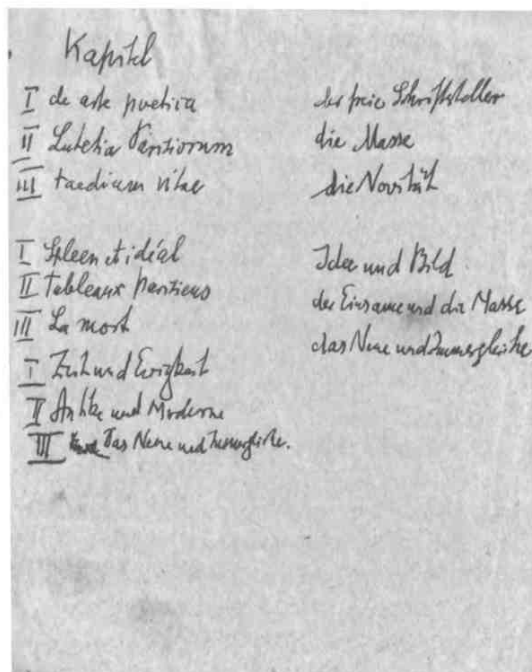
108 Эрнст  
Канторович  
(1895–1963) —  
немецкий  
и амери-  
канский  
историк-  
медиевист.

по отношению к официальной, в конце концов является лишь арсеналом, где волшебный плащ висит рядом с каской». Тот факт, что Георге, создавая свою литургическо-политическую систему, — описанную Вольтерсом в «Herrschaft und Dienst»<sup>109</sup> и затем в монументальном житии поэта, изданном в 1929 году<sup>110</sup>, — называл кружок «государством» («Staat»), отражает тайную связь между двумя Германиями. И то, что покушение на Гитлера, совершенное 20 июля 1944 года офицером из кружка Георге (Клаусом фон Штауффенбергом, которому всего семнадцать лет на фотографии, что я храню в книжном шкафу в Венеции), не могло не потерпеть неудачу, всегда казалось мне признаком этого подспудного единства.

Шедевром, против которого Беньямин написал свою рецензию, был «Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik» («Поэт как вождь в немецком классицизме») Макса Коммерелля, быть может, единственного критика XX столетия, который выдерживает с ним сравнение. Коммерелль неслучайно

109 «Господство и служение» (нем.), сочинение (1909) немецкого историка и поэта из кружка Георге Фридриха Вольтерса (1876–1930).

110 Речь идет о книге Вольтерса «Stefan George und die Blätter für die Kunst» («Штефан Георге и „Листки искусства“», 1930).



Записка Вальтера Беньямина

создал свои лучшие произведения — великолепное эссе о Клейсте («Поэт и невыразимое») и книгу о Жан-Поле — лишь после того, как покинул кружок Георге. Меня в нем сразу восхитило то, что его философия, как и философия Беньямина, стремится вылиться в учение о жесте — жесте как элементе не означающем, а чисто экспрессивном, который проявляется как в языке (стих как «лингвистический жест»), так и в облике. То, что речь идет о чем-то не направленном на коммуникацию, доказывается тем фактом, что «даже в отсутствие свидетелей у лица есть своя мимика» и что сильнее всего на лице отражаются те «жесты», которые рассказывают нам историю мгновений его одиночества. И если само слово, по Коммереллю, является жестом, причем жестом изначальным, это означает, что главное для языка — некоммуникативный момент, немота, присущая самому говорящему существу в человеке и то, что его пребывание в языке не только обращено на обмен сообщениями, но и носит жестовый и экспрессивный характер.

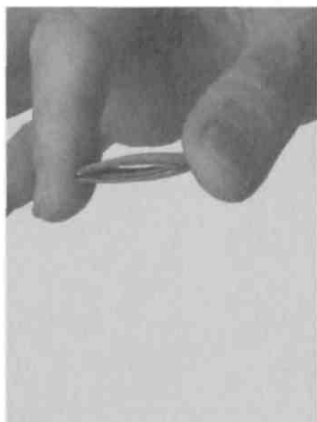
Отсюда вырастает та теория жеста, которую я связал с беньяминовской идеей «чистого медиума» и постарался



Обложка книги «Поэт как вождь в немецком классицизме» Макса Коммерелля (Берлин: Bondi, 1928)

развить в «Заметках о жесте» — я продолжаю размышлять над ней и сегодня. Предварительным условием для понимания жеста является четкое различие между моментом означающим и моментом выражающим. Выражение представляет собой отмену означающего отношения («это означает то»), которая уже в самом действии его прекращения выражает его как таковое. То, что жест показывает и выражает, не является невыразимым, а представляет собой само слово, само бытие-в-языке человека. Поэтому ему, собственно, нечего сказать. Философское определение, которое я из этого извлек, по-прежнему кажется мне убедительным: если бытие-в-языке не является чем-то, что можно было бы передать с помощью фраз и суждений, то жест всегда будет просто жестом непонимания в языке, всегда будет *gag*<sup>11</sup> в собственном значении этого термина, который обозначает прежде всего что-то, что присутствует во рту, чтобы воспрепятствовать сначала слову, а затем импровизации актера — восполнению провала в памяти, возмещению невозможности говорить. «Любой великий философский текст — это *gag*, обнаруживающий, что сам язык, само бытие-в-языке человека — это огромный провал в памяти, неизлечимый изъян слова».

Тогда жестом является и петушинный голос Пульчинеллы — и не голос вовсе, а, как его называют английские кукловоды, «неизвестный язык», прием, который, как показал мне Бруно Леоне<sup>12</sup>, *guarattellaro*<sup>13</sup> осуществляет, прикладывая к задней



Пиветта, принадлежавшая Бруно Леоне

части нёба пиветту, что-то вроде катушки из двух связанных нитью кусков латуни, которую он иногда может случайно проглотить. Голос — жест — Пульчинеллы показывает, что есть еще что сказать тогда, когда говорить уже невозможно, а его шутки демонстрируют, что есть еще что делать, когда стало невозможным всякое действие.

Среди участников кружка Георге я всегда безоговорочно восхищался Норбертом фон Хеллингратом<sup>114</sup>, погибшим под Верденом в возрасте двадцати восьми лет. Именно он занялся подготовкой издания поэтических произведений Гёльдерлина после обнаружения в 1909 году в библиотеке Штутгарта рукописей его последних гимнов и переводов из Пиндара: оставшись незавершенным, это издание тем не менее оказало решающее влияние на все поколение, причем не только в Германии. Однако мне он особенно близок, скорее, вследствие потрясающего понимания поэзии, нашедшего отражение в его лекциях о Гёльдерлине. Продолжая александрийское различие между *harmonia austera* («жесткой связью») и *harmonia glaphyra* («гладкой связью»), он видит в первой (называя ее «harte Fügung», «жестким сочетанием») характерную черту поздней поэзии Гёльдерлина. Жесткое сочетание отличается не столько паратаксисом<sup>115</sup>, сколько стремлением изолировать отдельные слова от их семантического контекста в дискурсе посредством многочисленных цезур и анжамбеманов, возвращая их тем самым к статусу имен. «Жесткое сочетание, — пишет Хеллинграт, — всячески превозносит само слово, запечатлевая его в слухе слушающего и вырывая его, насколько это возможно, из ассоциативного контекста образов и чувств, к которому оно принадлежало». Это означает, что последние гимны Гёльдерлина пронизаны антисемантическим напряжением, которое разрушает смысл для того, чтобы добраться до чистого слова, до имени, отрезанного от всех семантических связей. В примечаниях к своему переводу «Эдипа» Гёльдерлин говорит о цезуре или «антиритмическом прерывании», которое, останавливая последовательность слов и образов, выявляет «уже не чередование изображений, а само изображение». Это противоположно тому, что происходит в «гладком сочетании» («glatte Fügung»),

114 Норберт фон Хеллинграт (1888–1916) — немецкий филолог-германист.

115 Паратаксис (греч.) — такой способ построения сложного предложения, при котором отсутствуют любые формальные средства связи между составляющими его простыми предложениями.

где слова льются вместе и сообразуются одно с другим в контексте дискурса — здесь стих сводится к последовательности разрывов и стаккато, к полю руин, над которыми возвышаются отдельные слова, а иногда одни лишь союзы (как, в суровой изоляции, противительный союз «aber», «но»).

Противопоставление этих двух типов сочетаний касается не только Гёльдерлина: оно характеризует язык поэзии как поле напряжений, по которому движутся два противоположно направленных течения — одно направлено к имени, другое связывает и удерживает слова в дискурсивной связи. Так можно различать поэтов в соответствии с тем, какая *harmonia* в них преобладает: на одном краю расположится гимн, всегда воспевающий имя, а на другом — элегия, оплакивающая невозможность гимна и бренность имен. И, возможно, среди приверженцев жесткой связи будут числиться величайшие поэты, от Пиндара, являющего собой образец *harmonia austera* среди древних, до Арнаута Даниэля (секстина — это лишь спиральное завихрение шести имен),



Норберт фон Хеллинграт со своей невестой Иммой фон Эренфельс. Мюнхен. 1915

116 «Бросок  
костей»  
(франц.), визу-  
альная поэма  
Малларме  
(1897).

и до Малларме, доводящего изоляцию слов до их полного рассеивания по страницам «*Coup de dés*»<sup>116</sup>.

В том же ключе можно осмыслить и язык философии, чье поле разделено между философами имени — их основоположником является Платон: идея есть лишь «само имя» — и философами дискурса, выступающими под эгидой Аристотеля, упорно предпочитающего апофантический логос, который может быть лишь истинным или ложным (имя по определению ускользает от этой дихотомии). Для одних речь идет о том, чтобы направить поток дискурса к устью имени (в этом смысле, сократический диалог является сложным приспособлением, призванным вычленивать из плотного диалектического обмена возможность *ономы*, то есть идеи: Прекрасного, Справедливого, Хорошего...); для других, напротив, суть заключается в том, чтобы устранить имя, растворив его в ритме дискурса.

Какими бы разными ни были стратегии письма, с которыми мне пришлось иметь дело, я все же без колебаний причисляю себя к приверженцам жесткой связи: язык не дан нам лишь для того, чтобы сказать что-то о чем-то, а представляет собой стремление к имени, освобождение *ономы* от бесконечных дискурсивных козней *логоса*.

117 Джорджо  
Паскуали  
(1885–1952) —  
итальянский  
филолог-  
классик.

На одной из книжных полок в Венеции, рядом с книгами Джорджо Паскуали<sup>117</sup>, я храню фотографию, запечатлевшую его в мгновение того душевного счастья, о котором рассказывают его ученики. Этот писатель — экстравагантный, как и его произведения, и, безусловно, один из крупнейших итальянских авторов XX века — для меня является символом одного из моих самых навязчивых соблазнов — филологии, которую мне никогда не удавалось отделить от философии. В письме 1921 года Беньямин сравнил ее с аскетической техникой, сулящей те наслаждения, которые философы-неоплатоники искали в созерцании. Филолог мистически созерцает язык, но в особенности, как пишет Беньямин, терминологию, то есть именно тот аспект — имя, — который жесткая связь обособляет и возвеличивает. Поэтому в своей внешней форме она похожа на магическую

практику, что «зачаровывает исследователя», заставляя его забыть об историческом контексте, в котором его предмет — текст — должен располагаться и выстраиваться для того, чтобы обрести внятность.

Именно в диалектике текста, в его недостигаемой, почти волшебной изначальной неизменности, и истории традиции, донесшей его до нас, для Паскуали и заключается смысл филологии. Название его шедевра «История традиции и критика текста» в этом смысле красноречиво: лишь критическое познание традиции позволяет подступить к тексту, который мы хотим прочесть; но этот текст не является — или почти никогда не является — оригиналом, он лишь то, чего мы достигаем, двигаясь против течения живой истории его традиции. В модели Лахмана<sup>118</sup> архетип, к которому филолог сводит бесчисленные и разнообразные рукописи, не является оригиналом — он сам искажен и испорчен; лишь путем сравнения испорченных рукописей оказывается возможным выявить их архетип.

В этом для меня заключается несравненный политический урок филологии. Она учит, что мы всегда, без исключений, получаем нашу культуру — как и наш язык — через историческую традицию, но эта традиция осознанно или неосознанно всегда искажалась и обезображивалась. Даже когда, как в случае не столь удаленных от нас по времени текстов, мы обладаем авторскими рукописями, они — как известно всякому, кто держал их в руках, — уже содержат множество вариантов, и, чтобы выбрать из них, мы должны снова обратиться к филологической практике. Оригинал в действительности находится не в прошлом, а в настоящем, в том мгновении, когда филолог — или тот филолог, который неизбежно присутствует в любом политически сознательном читателе, — сталкивается лицом к лицу с традицией и приступает к тому, что Хайдеггер справедливо определял как неумолимое, безоговорочное «разрушение».

Поэтому для меня филологические принципы, сформулированные Паскуали, — как принцип *lectio difficilior*<sup>119</sup> — обладают поистине политическим смыслом. «*Difficilior et obscurior lectio anteponenda est ei, in qua omnia tam plana sunt et extricata, ut librarius quisque facile intelligere*

118 Карл Лахман (1793–1851) — немецкий филолог-классик, один из основателей современной практики критического издания античных текстов.

119 Более трудного чтения (*лат.*).



ea potuerit», — что, с некоторыми натяжками, можно перевести так: «Более трудное и темное чтение следует предпочесть такому, в котором все настолько упрощено и прояснено, что любой кретин может понять его без труда».

Чтение книги Паскуали о письмах Платона — к работе с ними он вернулся незадолго до смерти — укрепило мою уверенность в подлинности Седьмого письма, этого уникального текста, в котором автор непревзойденных шедевров аттической прозы открыто заявляет, что «о вещах, которыми я действительно дорожу... не существует и не будет существовать что-либо мною написанное» и что для серьезного автора то, что он пишет, не может быть основанием для того, чтобы принимать себя всерьез. И тем не менее в одном позднем произведении он сравнивает свои диалоги с трагедиями и притязает на то, чтобы называться поэтом («мы и сами — творцы трагедии, наилучшей, сколь возможно, и наилучшей. <...> Итак, вы — творцы, мы тоже творцы. Предмет творчества у нас один и тот же. Поэтому мы с вами соперники по искусству»<sup>120</sup>). Для древних эта поэтическая интенция была

<sup>120</sup> Перевод  
С. Кондратьева.



Джорджо Паскуали

настолько очевидной, что, как случалось с трагедиями, они в первых же изданиях собирали платоновские диалоги в тетралогии.

Философ, не ставящий перед собой поэтических задач, не философ. Это, однако, не означает, что философское письмо должно быть поэтическим. Оно, скорее, должно содержать следы растворяющегося поэтического письма, должно каким-то образом быть прощанием с поэзией. Платон сделал это, сочинив пространные и восхитительные литературные произведения, намеренно смешивая всякий раз трагедию с пантомимой и комедией, а затем объявил все это несерьезным и не имеющим ценности. Мы уже не можем писать диалоги, потому наша задача еще труднее. Если письмо всегда выдает мышление и если философия не может просто отказаться от слова, то в письме философ должен искать точку, где слово исчезает в голосе, преследовать во всякой речи голос, который никогда не бывал зафиксирован в письме, — то есть идею. Идея — это та точка, в которой означающий язык упраздняет себя в имени. И философским является то писание, которое соглашается оставаться всякий раз без языка, сталкиваясь с голосом, и без голоса, сталкиваясь с языком.

Я почти всегда жил в домах, которые мне не принадлежали, и, как бывает в жизни, мне часто приходилось их покидать. Я спрашиваю себя, как мне удалось и удастся до сих пор писать в разных кабинетах и жить во многих местах. Речь, конечно, идет о непомерно высокой дани, которую я плачу духу времени, лишенному корней, — но я считаю, что на самом деле они составляют один кабинет, рассеянный в пространстве и времени. Поэтому — хотя иногда бывает так, что, просыпаясь, я точно не знаю, где нахожусь, — я могу узнать в них те же элементы и те же предметы, расставленные иначе и едва изменившиеся. В кабинете на улице Корсини сохранились некоторые предметы мебели и изображения из кабинета в переулке дель Джильо. Комод, под которым я хранил архив моих изданных работ, тот же самый и иногда, когда я ищу какую-нибудь книгу, мне кажется, что я воспроизвожу жесты минувших дней, свидетельствующие о том, что кабинет как образ творческой

способности есть нечто утопическое, объединяющее в себе разные времена и места.

Маленький Пульчинелла, расположившийся на комодике на улице Корсини, принадлежал Тото и был подарен мне Гоффредо Фофи<sup>121</sup>. Моя связь с персонажами комедии дель арте, и особенно с Пульчинеллой, столь давняя, что я даже не могу поместить ее в рамки какой-либо хронологии. Насколько нам известно из письменных свидетельств и сохранившихся образов — от Ватто до Тьеполо, от Калло до Маньяско — Арлекин, Скарамучча, Пульчинелла, Коломбина

121 Гоффредо  
Фофи  
(р. 1937) —  
итальянский  
кинокритик,  
писатель.



Кабинет в переулке дель Джильо, фрагмент, 1987.  
Фотография Джорджо Агамбена



Кабинет на улице Корсини, 14 А. Рим, 2016.  
Фотография Джорджо Агамбена

и другие персонажи комедии дель арте соприкасаются с несравнимо более свободным и глубоким этическим измерением, чем то, которое трагедия придала современной нравственности. Не являясь ни живыми индивидами, ни простыми типажам, они вечно колеблются между реальностью и вымыслом, жизнью и сном, особенным и общим. И если, по словам Аристотеля, в трагедии люди не действуют, чтобы подражать характеру, а посредством характера осуществляют свое действие и потому становятся за него ответственными, то комический персонаж, напротив, действует лишь затем, чтобы подражать своему характеру, вследствие чего его поступки ему безразличны и никоим образом его не затрагивают. Поэтому они превращаются в грубые шутки, единственный смысл которых состоит в том, чтобы избавить характер от любой возможной ответственности. Пульчинелла никогда не проживает факты и эпизоды жизни, в которые сюжет хотел бы его вовлечь, — он, скорее, проживает лишь свою блаженную невозможность жить, так же как



Кабинет в Сан-Поло, фрагмент, 2015.  
Фотография Джорджо Агамбена

122 См.:  
«Судьба  
и характер».

его жесты постоянно оказываются за пределами действия, а слова — за пределами любого способа передачи смысла. Поэтому, как говорит Беньямин, мрачной догме первородного греха комический персонаж противопоставляет чистый образ природной невинности человека<sup>122</sup>.

(Одна марионетка Пульчинеллы, изготовленная вручную молодым неаполитанским ремесленником в Венеции, теперь стоит на японском секретере в моем венецианском кабинете между фотографиями Бергамина и моей матери.)

123 Музей  
истории ис-  
кусств (нем.).

На камине в переулке дель Джильо, рядом с картиной Тициана «Нимфа и пастух», которую я увидел в венском Kunsthistorisches Museum<sup>123</sup> летом 1980 года и о которой много лет спустя мне довелось писать, видна открытка с репродукцией великолепного полотна Джованни Серодине, хранящегося в Амброзианской пинакотеке в Милане. В каталогах указывается название «Аллегория науки», возможно, навеянное инструментами, лежащими на столе на переднем плане.

Однако, на мой взгляд, здесь главное во всех отношениях — жест женской фигуры, которая совершенно недвусмысленно направляет к своим губам струю молока, льющую-



Бьянка Казалини Агамбен

юся из правой груди. То есть речь идет о питании самого себя, о питании души, о котором пишет Платон в Седьмом письме, когда напоминает друзьям Диона о том, что вещи, которыми он занимается всерьез, нельзя высказать так же просто, как прочие, — лишь после долгого разговора и даже сосуществования с ними они неожиданно загораются в душе, словно свет, отбрасываемый огнем, что «отныне питает сам себя (auto heauto ede trephei)».

У этого образа было много подражаний, порой тошнотворных. Но что означает питать самого себя? Что такое свет, который питает себя, пламя, которое более не нуждается в горячем? Я думаю, что этот образ отражает связь души с ее пылом, с тем, что ее воспламеняет. То, что пламя питает себя, означает, что после определенного предела душа становится пылающим огнем, отождествляет себя с ним. Серодине неслучайно выбрал для этого такой простой материальный символ — молоко из материнской груди. В процессе питания — любого питания, духовного или телесного — есть порог, после которого оно обращается вспять, обращается к самому себе. Пища может питать, только если в определенное мгновение она становится частью нас, если мы ее, как говорят, *усвоили*; но это означает — ровно в той же степени — что и мы ею усвоились. То же происходит и со светом знания: он всегда протекает извне, но наступает мгновение, когда внешнее и внутреннее сливаются и мы уже не можем их различить. В этой точке огонь перестает нас пожирать, он «отныне питает сам себя»: *ignis ardens non comburens*<sup>124</sup>, как написал Тициан внизу

124 Огонь горящий, но не сжигающий (*ит.*).



Джованни Серодине. Аллегория науки. Около 1625. Холст, масло. Амброзианская пинаотека, Милан. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana — Milano / De Agostini Picture Library

«Благовещения» из церкви Сан-Сальвадор — на этот раз речь идет об аллегории акта творения.

Я еще жил в кабинете в переулке дель Джильо, когда 22 февраля 1988 года начал вести курс по Хайдеггеру в Университете Мачераты. Годы в Мачерате были особенно яркими — преподавая, я учился сам (то есть в конечном счете у студентов), а это единственная причина, по которой стоит преподавать. С небольшой группой моих студентов мы основали издательство, где мне до сих пор доводится печатать свои книги. И в Мачерате, в 1990 году, на концерте, проходившем на захваченном студентами факультете, я встретил Стефано Скоданиббио<sup>125</sup>. Конечно, Стефано, обновивший использование натурального звукоряда, вернул контрабасу его голос, который прежде, по его словам, заглушался бормотанием посторонних голосов. Но лишь тот, кто видел, как Стефано играет, может рассказать о том, как посреди совершенно неслыханной новизны неожиданно возникает архаичное измерение, как если бы контрабас для него был «небесной тропой», по которой сибирский шаман ведет жертвенное животное. Как если бы все его тело и весь контрабас сливались в допотопном существе, одновременно строгом и свирепом, в котором музыка и танец вновь обретают свое изначальное единство. Мы вместе работали над его произведением «Небо на земле» для двух танцоров, пятнадцати детей и десяти музыкантов, в которое мне удалось вовлечь Александру Жильбер, потрясающую танцовщицу, чей обнаженный танец я видел в Берлине в постановке «Foi» Сиди Ларби Шеркауи.

Дружба со Стефано и Марезой продолжалась до его преждевременной смерти; я приходил ужинать в его дом в Полленце, где он готовил особо любимые им *pasillas*<sup>126</sup>, которые придавали пасте незабываемый аромат дерева и изюма; мы вместе разъезжали по миру — путешествий (как, впрочем, и всего остального) ему было всегда мало, особенно поездок в Мексику, которую я открыл благодаря ему в 1995 году и где он, в итоге, пожелал умереть.

Не знаю, почему, но когда я вспоминаю о Стефано, мне в голову приходит моя мимолетная встреча с Игорем

<sup>125</sup> Стефано Скоданиббио (1956–2012) — итальянский контрабасист и композитор.

<sup>126</sup> Пасильяс (шт.) — разновидность перца чили насыщенного черного цвета.

Стравинским в восемнадцать лет, в доме руководительницы Римской филармонии, чей сын учился игре на пианино и был моим другом. Воспользовавшись приездом Стравинского в Рим, мать попросила его послушать, как сын играет, а тот умолил меня быть рядом с ним для пущей смелости. Я навсегда запомнил этого маленького человека: ему было почти восемьдесят, но его лицо было полно жизни — он стоял, молчаливо слушая моего друга, который играл. Мой нерешительный взгляд, обращенный к этому знаменитому музыканту, который явно скучал, делая то, о чем его попросили, но пребывал во власти собственного гения, словно измерял бесконечное расстояние, все еще отделявшее меня от меня самого, неуверенного, ожидающего.

От преподавания в Мачерате у меня сохранились тетради, в которые Сандро М., не знавший ни греческого, ни немецкого, переписывал фрагменты из Платона и Аристотеля, Рильке и Гёльдерлина. Поступок мальчишки, который, не умея читать на другом языке, копирует тексты на нем



С Марезой Скоданиббио в Мексике. Ноябрь 1995.  
Фотография Стефано Скоданиббио



с лихорадочной преданностью, внушает мне почтительный страх. Я всегда думал, что в этом упрямом, терпеливом переписывании скрывается некая тайна, как если бы посредством этого в прямом смысле буквального соприкосновения Сандро — или *даймон* в нем — ухватывал в этих текстах что-то такое, что ускользало от меня и что можно было сформулировать лишь посредством этого жеста упрямой приверженности. Как если бы он тем самым постигал то нечитаемое, что было выражено этими иероглифами, нечитаемое, из которого происходит и к которому движется всякое написанное людьми слово. И как если бы истину снова можно было высказать лишь при условии, что ее нельзя услышать, а записать лишь при условии, что ее нельзя прочесть.

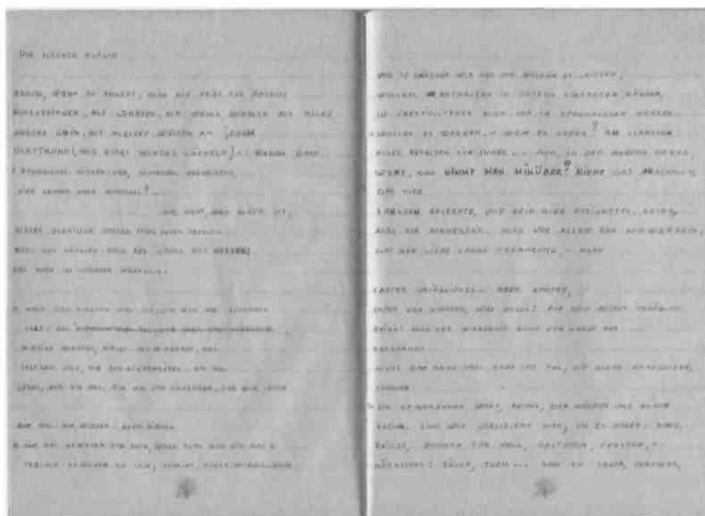
Фотография, стоящая в углу одной из книжных полок в венецианском кабинете, напоминает о вечере в октябре 1992 года, когда в подвале одного кафе на севильской Аламеде я присутствовал при действе, которое никогда не смогу забыть: это был импровизированный *fiesta flamenca*<sup>127</sup>, устроенный двумя потрясающими *cantaores*<sup>128</sup> — Мануэлем Родригесом по прозвищу Pies de Plomo<sup>129</sup> и Энрике Монтесом. Первый был идеальным представителем устной культуры

127 Праздник фламенко (ист.).

128 Кантаорес (ист.) — исполнители фламенко.

129 Свиноцые ноги (ист.).

130 Происхождение (ист.).



Страница из тетрадей Сандро М.

(«У меня, — говорил он, — итальянское *trascendencia*<sup>130</sup>»), второй был сдержаннее и элегантнее. Два совершенно разных стиля исполнения песен — и тем не менее оба отличались исключительной чистотой. Семейная атмосфера, *jaleo*<sup>131</sup> и *manzanilla*<sup>132</sup> вовлекают их в пение постепенно, как если бы начало от них не зависело; но, начав петь, *cantaores* не могут остановиться и все глубже вовлекаются в песенный диалог. Они настолько охвачены энтузиазмом, что во время перерыва *Pies de Plomo* поет без музыки, стуча костяшками по столу.

В конце я узнал, что никто из присутствовавших не бывал на таком захватывающем празднике, не слышал такого целостного песенного *континуума*. Но для меня несравненным он был потому, что развенчивал убогую условность, которая требует, чтобы простое ощущение общей радости обязательно было превращено в спектакль и что все то, ради чего стоит жить и чем, соответственно, нельзя поделиться, нужно превращать в культуру и показывать публике на сцене и за деньги.

Именно поэтому мне внушают ужас концерты и фестивали, именно поэтому мне все меньше хочется читать лекции, именно поэтому я никогда не забуду этот бар на Аламеде, как не забуду и вечера в Полленце, на которых Стефано, приготовив для нас *pasillas*, брал в руки контрабас и начинал играть.

На нижней полке слева стоит фотография Джорджо Колли, чьи труды, наряду с работами Энцо Меландри и Джанни Каркиа<sup>133</sup>, бесспорно, останутся ярчайшими произведениями итальянской философии XX века. От остальных, которых на телевидении представляют крупнейшими философами нашего времени, не останется ничего.

В доме на улице Корсини, на двух полках хранится коллекция старых иллюстрированных книг для детей, которую я собирал начиная с середины семидесятых годов, пока не понял, что пора прекратить, потому что она, как и всякая коллекция, превратилась в одержимость. Начало ей, разумеется, положила моя особая склонность ко всему, что связано с детством, — именно в те годы она обрела свое теоретическое оформление в «Детстве и истории».

131 Халео (*исп.*) — андалусский танец.

132 Ман-санилья (*исп.*) — белое сухое вино крепостью 15–17 градусов, которое изготавливается в провинции Кадис (Андалусия, Испания).

133 Энцо Меландри (1926–1993). Джанни Каркиа (1947–2000) — итальянские философы.

К этому времени я уже знал о замечательной книге голландского анатома Лодевийка Болка «Проблема антропогенеза» (1926), в которой излагалась совершенно новаторская догадка, касавшаяся проблемы «человеческого становления» примата из вида Номо. Занимаясь исследованиями по сравнительной анатомии, Болк заметил, что человек похож не столько на взрослого примата, сколько на его детеныша, то есть что соматические черты человека представляют собой черты детеныша, ставшие постоянными. «То, что в эволюционном процессе обезьян было переходной



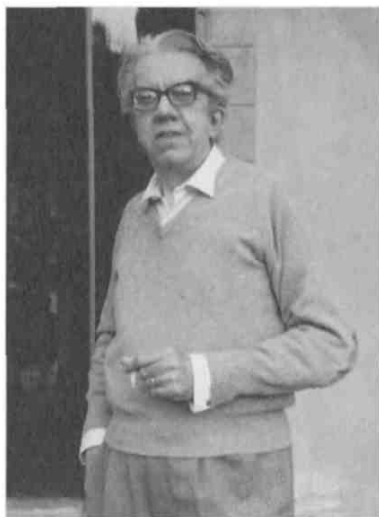
Кантаорес Энрике Монтеc и Pies de Plomo (посередине). Севилья, 1992



Библиотека кабинета в Сан-Поло, фрагмент.  
Фотография Джорджо Агамбена

стадией, у человека стало завершающей стадией развития». Болк называет это явление «фетализацией» и приходит к выводу о том, что, с точки зрения эволюции, человек «является детенышем примата, который достиг половой зрелости», а человеческий род — закреплением детской стадии развития обезьяны.

К фетализации Болк присовокупляет еще одну гипотезу, имеющую решающее значение для понимания природы и судьбы человека (или ее отсутствия), а именно гипотезу о запаздывании или подавлении развития. Принцип запаздывания, пишет Болк, преобладает не только в процессе становления человека как вида (филогенез), но и на всем протяжении его индивидуальной жизни (онтогенез). Ни одно млекопитающее не растет так медленно, как человек, и не становится взрослым так много времени спустя после рождения. Поскольку развитие настолько замедленно, родители должны заботиться о маленьких детенышах на протяжении многих лет (тогда как другие животные бросают их относительно рано), объединяться для строительства домов и укрытий и постепенно создавать ту экзосоматическую цивилизацию, которая отличает человеческий род от других видов животных. Гипотеза фетализации и постоянного запаздывания позволяет не только понять сома-



Джорджо Колли. Фотография Марио Каппеллетти

тические черты человека, но и объяснить его необычную историю в животном мире, чисто человеческое развитие культурной традиции посредством языка. Экзосоматическая цивилизация восполнила соматическую незрелость. Лишь существо, обреченное на длительное состояние незрелости, могло изобрести язык. (Кроме того, эта гипотеза позволяет понять тот любопытный факт, что изучение языка осталось тесно связанным с детским возрастом.)

Быть может, в старых иллюстрированных книгах для детей я искал подтверждение этому особому значению детства. Именно из-за того, что взрослые пытаются избавиться от своей обескураживающей природы детеныша, они смотрят на детей с осторожностью и недоверием, запирают их в особой сфере — яслях или школе — где за ними должны внимательно следить и где их должны научить сдерживать их опасную тотипотентность<sup>134</sup>. Начиная с определенного момента в истории, люди, забыв о том, что всякая неясность по-своему мила, превратили свою детскую

134 Способность развиваться в любом направлении.



Иллюстрация из «Алфавита синьорины Мими»  
(Милан: Tipografica editrice lombarda, 1877)

неопределенность в судьбу и в силу, способную господствовать над миром и уничтожить его. Поэтому в этих книгах детский мир предстает в образе бледной, ошеломленной вселенной, где ребенок находится под неусыпным надзором взрослых, из-под которого он, чувствуя вину, старательно пытается сбежать.

Это особенно очевидно в азбуках — в моем собрании есть немало экземпляров на разных языках. В то мгновение, когда ребенок готовится переступить роковой порог письменного мира, его понятные колебания и ужас в течение короткого времени сосуществуют с обещаниями и великолепием накопец-то покоренного Глагола. В любом случае, даже когда речь не идет об азбуках, ребенок всегда ошеломлен или находится в затруднении, сосредоточен на своих играх или совершает самые жестокие ошибки. То есть в действительности он — чужак, который никоим образом не принадлежит к тому же виду, что и взрослый, хотя сегодня эта гетерогенность постепенно рассеивается — как и в отношении женщин.



Иллюстрация из греческой азбуки

135 Томмазо Ландольфи (1908–1979) — итальянский писатель, переводчик (в частности русской классики).

Самая ценная книга коллекции — первое издание «Пиноккио» в выпусках первого года «Журнала для детей» (1881). В конце Пиноккио не превращается в хорошего мальчика — его вешают двое убийц: «Постепенно глаза его затуманивались; и хотя он чувствовал приближение смерти, он все же надеялся, что с минуты на минуту какая-нибудь добрая душа ему поможет. Но когда он увидел, что никто не приходит, ему вспомнился его бедный папа. „О папочка! Если бы только ты был здесь!“». И ему не хватило дыхания, чтобы сказать что-то еще. Он закрыл глаза, открыл рот, вытянул ноги и, содрогнувшись всем телом, словно окоченел».

Но, пожалуй, моя самая любимая книга — это первое издание «Несчастливого принца» Томмазо Ландольфи<sup>135</sup> с великолепными рисунками Сабино Профети, художника, который, вероятно, никогда не существовал, потому что из его творчества известны только эти иллюстрации. У меня есть еще один экземпляр, который мне подарили в детстве, — его картинки так сильно повлияли на мою фантазию, что мне пришлось включить их во второе издание «Идеи прозы».

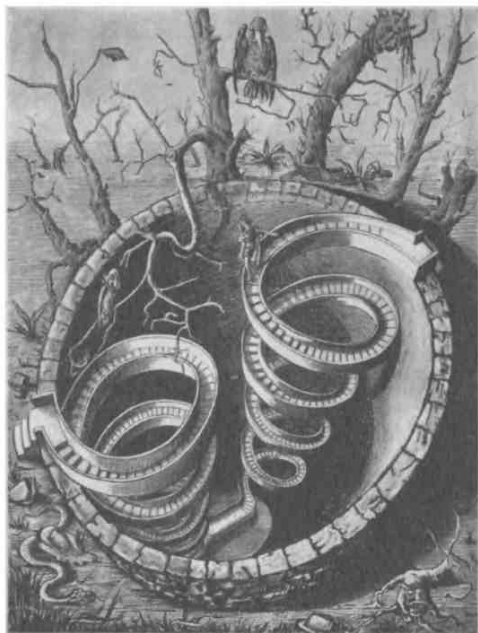


Иллюстрация Сабино Профети к «Несчастному принцу» Томмазо Ландольфи (Флоренция: Vallecchi, 1943)

Ландольфи всегда терзали две тайны — случай и язык. В «Диалоге о главнейших системах» — вершине итальянской литературы тех лет — они сплетаются в стихотворении, которое автор, по воле случая, написал на несуществующем языке или — что то же самое — на языке, который, по его мнению, знает только он: «Aga magéra difúra natun gua mesciún...» Но, как показывает первый из «Невозможных рассказов», лексика каждого языка на самом деле содержит в себе несуществующий язык, который, будучи никому — или почти никому — не известным, является языком поэзии (подобным мертвому языку, в который был влюблен Пасколи). В те же годы Антонио Дельфини<sup>136</sup>, завсегдатай, как и Ландольфи, флорентийских кафе, преследовал ту же мечту, завершив «Воспоминание о басконке» совершенно непонятым стихом (на самом деле, как я обнаружил, он написан на баскском языке: «Ene izar maitea / ene charmagarria...»<sup>137</sup>). Поиски не-

136 Антонио Дельфини (1907–1963) — итальянский писатель, поэт.

137 «Моя ми-  
лая звезда /  
Моя восхи-  
тительная...»  
(баск.).



Иллюстрация Сабина Профети к «Несчастному принцу» Томмазо Ландольфи



существующего языка по прихоти случая и вопреки ему — этой азартной игре Ландольфи посвятил всю жизнь.

На странице одной из азбук — быть может, именно такую азбуку Пиноккио продал, чтобы посмотреть представление кукольного театра, — представлен список простых слогов (*ба бе би бо бу, ва ве ви во ву, га ге ги го гу* и т. д.), снабдивший Итало (а до него — Жоржа Перека) материалом, из которого, по примеру Русселя<sup>138</sup>, можно всякий раз извлекать короткую историю. Я помню, как он веселился, рассказывая историю, которую извлек из *ла ле ли ло лу*: «Ницше, коснувшись пальцем головы, объясняет Лу фон Саломе, что главное его достоинство — интеллект: „L'ale lí l'ho, Lu!“<sup>139</sup>». Этот метод прямо противоположен опытам Русселя — но, по сути, он такой же и заключается в придании смысла тому, что смысла не имеет, — вместо того, чтобы лишить смысла то, в чем его слишком много.

Мне часто снилось, что я нахожу Книгу, абсолютную и совершенную — ту, что мы более или менее осознанно ищем на протяжении всей жизни повсюду, в каждом книжном, в каждой библиотеке. Эта книга иллюстрирована, как и старые книги для детей из моей коллекции; во сне я держу ее в руках и листаю со все большей радостью. Мы не оставляем эти поиски на протяжении многих лет, пока не осознаем, что такой книги нигде нет и что единственный способ ее найти — написать ее самим.

Во всех кабинетах меня всегда сопровождала фотография Роберта Вальзера — и в той из моих книг, что мне особенно дорога, ему посвящен один условный знак — *шибболет* грядущего (и вместе с тем недостижимого) единения. Стиль Вальзера — вернее, его маньеризм — неподражаем, потому что он висит над бездной, в которую сегодня никто не мог бы провалиться, потому что теперь она превратилась в квартиру — нигилизм — где все мы живем. А персонажи Вальзера на краю этой бездны умудряются гулять и почти что плясать, демонстрируя своего рода трансцендентальное равновесие. Их манеры — это манеры и жесты небытия, цирковые пантомимы и пляски, которые, как и всякая

138 Реймон Руссель (1877–1933) — французский писатель, поэт, драматург, предшественник сюрреалистов и группы OULIPO (в которую входили, в частности, Итало Кальвино и Жорж Перек), строивший сюжеты некоторых своих произведений на принципе омофонии.

139 «Крыло у меня там, Лу» (итал.).

пантомима, содержат в себе элемент инициации, являются тайной в чисто театральном смысле слова. Но в этой инициации нет места какому-либо откровению, у нее совершенно нечему учиться. Поэтому здесь, как и у Кафки, в сопричастности небытию есть что-то комическое. Подобно тому, как метафизический юнец из «Ровным счетом ничего»<sup>140</sup> только и повторяет «я охотно бы тебе что-нибудь дал, если бы оно у меня было», так и проза Вальзера вновь и вновь говорит: «Я охотно бы тебя чему-нибудь научила, если бы мне было чему тебя учить» — и в этом отсутствии педагогического призвания состоит его самое яркое, жизненное учение.

Согласно одному банальному утверждению, Вальзер — студент пресловутого Института Беньямента<sup>141</sup> — был покорен и послушен вплоть до раболепия и до уничтожения собственного «я» или, как гласят записи клиники Вальдау, «совершенно лишенным амбиций», «спокойным, невозмутимым, обособленным, бесстрастным». Он безнадежно потерян, но не помнит об этом и потому не испытывает тоски. Напротив, кажется, что он этому неизлечимо рад. Он пишет без цели и без желания добиться успеха, «для кошки», что, как он говорит, «является своего рода фабрикой или заводом, для которого писатели преданно и энергично трудятся день за днем и даже час за часом». Его истории подобны крыльям бабочки, не приносящим никакой пользы — они нужны лишь для того, чтобы летать, и то не слишком высоко.

Разумеется, Вальзеру нечего улучшать и нечего спасать. Но его святость — если можно говорить о святости — проистекает из настолько ясного видения окружающего его зла, что это видение можно спутать — как случилось и с Кафкой — с пособничеством. На самом деле речь тут совсем о другом. Вальзер ясно осознал — как Гёльдерлин до него — что мир, в котором он находился, просто стал для него совершенно неприемлемым. И не стоит тешить себя надеждами, что его можно улучшить. Пророки предупреждают и избочивают, но тому, кто видел, какие формы принял ужас в наше время, уже не хочется порицать или осуждать, и сегодня наше пророчество выглядит так: «Знать так много и так много повидать, / Что и сказать уже совер-

140 Миния-  
тюра Роберта  
Вальзера.

141 Институт  
Беньяменты —  
учебное заведе-  
ние, открытое  
г-ном Беньямен-  
той и его сестрой  
и готовившее  
домашнюю при-  
слугу. Вальзер  
обучался в нем  
в 1905 году; по-  
лученный опыт  
лег в основу его  
романа «Якоб  
фон Гунтен»  
(1909).



**Роберт Вальзер в Херизау.**  
 Фотография Карла Зеелига. Keystone/Robert Walser Foundation



**Иоганн Георг Шрайнер. Фридрих Гёльдерлин в тюбингенской башне.**  
 Карандаш. 1823

шенно нечего». Поэтому он ничтоже сумняшеся согласился провести почти тридцать лет в сумасшедшем доме и принял без сопротивления диагноза «гебефрения» и «кататония», с помощью которых этот мир его характеризовал.

«Я чувствую себя хорошо, — писал он, сохраняя ясность ума, — в больничной палате. Пребываешь там как срубленное дерево, не нужно шевелить ни одной частью тела. Все желания спят, словно дитя, утомившееся от игр. Чувствуешь себя словно в монастыре или в передней смерти. <...> Я убежден, что в последние тридцать лет жизни Гёльдерлин вовсе не был несчастлив, как пишут профессора литературы. Возможность мечтать в скромном углу без необходимости удовлетворять постоянные амбиции — это, разумеется, далеко от мученичества. Люди не обращают на тебя внимания». В коротком фрагменте, написанном в 1926 году (за три года до помещения в Вальдау): «На сороковом году жизни Гёльдерлин считал целесообразным, то есть совершенно тактичным, утратить свой человеческий разум...»

Башня в доме столяра в Тюбингене и комнатка клиники в Херизау<sup>142</sup>: вот два места, о которых он не уставал размышлять. То, что произошло в этих стенах, — отказ двух несравненных поэтов от разума — представляет собой самый сильный из протестов против нашей цивилизации. И вновь, как писала Симона Вейль: лишь тот, кто смирился с самым крайним состоянием социальной деградации, может говорить правду.

Я тоже считаю, что в мире, в котором мне довелось жить, все, что мне кажется желанным и ради чего стоило бы жить, может найти себе место только в музее, тюрьме или сумасшедшем доме. Я знаю это совершенно точно, но мне, в отличие от Вальзера, не хватило смелости извлечь из этого все выводы. В этом смысле отношение к тем фактам моего существования, которые не случились, столь же важно, а то и более важно, чем отношение к фактам свершившимся. В нашем обществе все то, чему позволено случаться, представляет мало интереса, и подлинная автобиография, скорее, должна заниматься неслучившимися фактами.

142 Психиатрическая клиника, в которой Вальзер провел последние двадцать лет жизни.

«Я отправляюсь в пустыню с г-ном Беньяментой. Там я увижу, можно ли жить вне цивилизации, дышать, существовать, хотеть добра и искренне его творить, а ночью спать и видеть сны. И что же? Теперь я больше ни о чем не хочу думать. Даже о Боге? Нет! Бог будет со мной. Зачем мне о нем думать? Бог пребывает с беспечными».

К одной из полок в венецианском кабинете я на какое-то время прикрепил канцелярской кнопкой фотографию писающей девочки. Не думаю, что мне хочется объяснять причины. Я бы и не смог их объяснить — теперь это невозможно, потому что в нашем мире рай и ад находятся в одном и том же месте и разделены лишь мимолетным мгновением — а это мгновение мы не всегда можем распознать. Беньямину было известно, что элементы итогового состояния рассеяны в настоящем в искривленных, смехотворных формах. Но это не причина о них забывать — хотя я иногда и думаю, что, быть может, необязательно их представлять их себе.

Но кое-что мне хочется об этом сказать, пусть даже в виде размышления исторического характера. Мочеиспускание — одна из тех жизненных функций, которые обозначаются презрительным термином «вегетативные» (растения для



Иллюстрация Карла Вальзера к «Стихотворениям» Роберта Вальзера  
(Берлин: В. Cassirer, 1918)

меня — это форма жизни, во всех смыслах превосходящая нашу: они живут в постоянной мечте, питаюсь светом), термином, восходящим к комментаторам Аристотеля (который, напротив, растения ненавидел). Отделение вегетативной жизни от жизни чувствительной и умственной — это операция, на которой зиждется антропологическая машина Запада, со всеми сопутствующими успехами и провалами. Даже если приемы реанимации позволили осуществить на практике это отделение, подвесив человеческое тело в этой бесконечной цезуре, вегетативная жизнь для меня остается неотделимой от жизни отношений, а мочеиспускание — явление того же порядка, что и мышление.

С сентября 1971-го по июнь 1974 года я жил в Париже в квартире на улице Жакоб, 16, рядом с домом, где когда-то обитал Вагнер. Два больших окна выходили в сад, куда иногда приходила американская писательница Натали Барни, которой тогда было уже девяносто лет и которая в начале XX века возмущала Париж своими лесбийскими любовными историями — ей Марина Цветаева адресовала «Письмо к амазонке». Помню, что, когда она умерла в феврале 1972 года, я увидел, как в заброшенном саду пожилая женщина жгла кучу писем и бумаг, которые, должно быть, принадлежали Натали Барни. Но из тех парижских лет самым ярким воспоминанием для меня, безусловно, остается дружба с Клаудио Ругафьори<sup>143</sup> и Итало Кальвино.

Клаудио, возможно, единственный человек, который играл для меня роль наставника, быть может, потому, что только он, казалось, ниоткуда не пришел и никуда не направлялся. Другие места, которые он себе придумал (Индия, Китай), нужны были ему не для того, чтобы там оказаться, а чтобы уничтожить любое возможное место. Материальные обстоятельства его жизни — а они все-таки имелись: он жил на улице Мазарини с женщиной, которая была старше его, — казались совершенно незначительными по отношению к нему, как и его одежда, всегда одинаковая, темного цвета (униформа, как он говорил). Его безграничные познания, напротив, всегда были связаны с жизненной потребностью, как у авторов *Grand Jeu*<sup>144</sup> — особенно у Домалья, — с наследием

143 Клаудио Ругафьори — итальянский критик, редактор издательства «Einaudi» и «Adelphi».

144 «Grand Jeu» («Большая игра») — парасюрреалистическая группа, в которую входил французский поэт Рене Домаль (1908–1944). Существовала с 1928 по 1931 год, за это время успела выпустить три номера одноименного журнала.

145 Марсель  
Гране  
(1884–1940) —  
французский  
синолог.

которых он много работал. Руководствуясь этими потребностями, он чувствовал себя комфортно в таких темах, как синология и «Упанишады», Арто и Марсель Мосс, в геометрической латыни Спинозы и в кельтских фантазиях «Плавания святого Брендана». Ему были чужды любые академические потуги: бескрайняя саванна его знаний преодолевалась в шаманическом полете с помощью компаса, который один мой молодой друг, Эмануэле Даттило, позднее сравнивал с «сингулярностями, заставляющими работать память» Гране<sup>145</sup>. «Познание, — писал Гране о Китае, — заключается в коллекционировании сингулярностей, заставляющих работать память», разрозненных и замкнутых в себе образов всеобщего — являясь его частью, они в нем не растворяются и заключают в себе некий символ. Однако их можно представить лишь в совокупности, они не могут существовать совершенно обособленно от прочих сингулярностей, с которыми взаимодействуют. Возможно, сам Клаудио («легендарный Ругафьори», как сказал Итало Кальвино, когда я впервые упомянул при нем это имя) был такого рода коллекцией сингулярностей, заставляющих работать память — он демонстрировал их от случая к случаю с внезапной безотлагательностью, которая всякий раз изумляла его собеседника.

Этот своеобразнейший метод познания ничто не может точнее отразить, чем листки, которые Клаудио отправлял нам, когда мы вместе с Итало начали работать над проектом



Джиневра и Клаудио Ругафьори в Леричи. Сентябрь 1973.  
Фотография Джорджо Агамбена

журнала, который так никогда и не был доведен до конца (недавно вместе с Эмануэле, Эленио Киччини и Николеттой Ди Вито мы попытались оценить его актуальность и в то же время неосуществимость). В числе ключевых тем журнала были те, что между собой мы называли «итальянскими категориями» — на одном из листков они отражаются в оппозициях «неопределенность / архитектура», «изобретение / критика», «расширение / выживание» (или, как в «Американских лекциях» Итало, «быстрота / легкость»). Опять же, речь идет не о сущностных определениях, а о способности проводить и выявлять аналогии. Не знаю, была ли известна Клаудио книга Энцо Меландри «Линия и круг», которую я с увлечением прочитал несколько лет спустя. Для Меландри речь тоже шла прежде всего о том, что нужно восстановить престиж аналогии, формы познания, от которой западная философия постоянно отказывалась. Однако у Клаудио аналогическая чувствительность была чем-то сродни физиогномическому инстинкту, который позволял ему всякий раз переосмысливать картографию определенного поля знания посредством подобий. Примером тому служат списки текстов, которые он предлагал для журнала, — в них неожиданным образом сочетались «Привидение» Плавта и пять джатак, Рабле и Чжуан-цзы, Марсель Мосс и Галилей.

В строго анонимном «критическом бюллетене», который Клаудио держал в уме, главной была борьба с чудовищами, по модели Рабле, чистосердечная и без малейшего оттенка злобы. Мы были убеждены — а я и сейчас убежден — в том, что творчество возможно только через разрушение. Вопреки всякому ложному энциклопедизму, созидательная часть должна была заключаться в детальном толковании того или иного произведения — стихотворения Кавальканти, отрывка из Спинозы, эскимосской сказки вроде тех, которые издала Эвелин Лот-Фальк и которые ему так нравились, — в них рассказчик в конце «выплевывает» рассказ.

Наши исследования Клаудио предварил фразой Валери «Le temps du monde fini commence»<sup>146</sup> и фразой Мосса «Même pour savoir il faut comprendre»<sup>147</sup>. Мы думали представить своего рода разумное и сравнительное описание ключевых про-

<sup>146</sup> «Начинается эпоха конечного мира» (франц.).

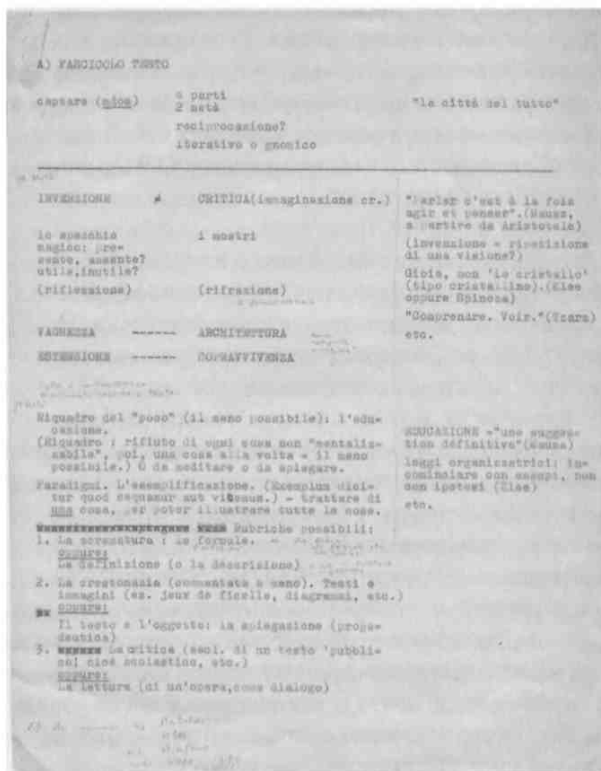
<sup>147</sup> «Даже для того, чтобы знать, нужно понимать» (франц.).



блем в каждой дисциплине, которое позволило бы понять и почти что впервые увидеть — как на карте — феномен человека во всей его полноте. А такая попытка обязательно предполагала некую теологию — но не в качестве строчки в описании, а в качестве одного из измерений карты.

Предложенные Клаудио перспективы внушали мне впечатление беспрецедентного богатства и вместе с тем невозможности их объять. Вопреки тому, что может показаться, эпохи упадка, вероятно, именно в этом и заключаются: в избыточности возможностей относительно способов их осуществления.

На случайно найденном листке — заметка, датированная 24/5/1978: «Разговор с Клаудио. Божественное и комическое. Вся сфера божественного в индоевропейском мире комична.



Машиннописная страница с заметками Клаудио Ругафьори для проекта нашего журнала

Все греческие боги комичны. Индоевропейская мифология „комична“, за исключением германского элемента. В индогерманском (как говорят немцы) „германское“ трагично, „индо“ комично. Отсюда особое положение Гёльдерлина, который хочет преодолеть трагедию в трагическом контексте». Поэтому, добавляю я теперь, у Шиллера и Гёте переводы трагедий Софокла, сделанные Гёльдерлином, вызывали лишь смех (это ни в коей мере не оправдывает их слепоту).

Когда я думаю о друзьях и людях, которых я любил, мне кажется, что у всех них было нечто общее, что я могу выделить лишь такими словами: неразрушимой в них была хрупкость, бесконечная способность быть уничтоженными. Но, возможно, это самое верное определение человека, этого *instabilissimum animal*<sup>148</sup>, коим он, по Данте, является. Его единственная сущность — способность постоянно выживать в условиях изменений и уничтожения. Этот остаток, эта хрупкость пребывают неизменными, сопротивляясь разнообразным превратностям индивидуальной и коллективной истории. И именно этот остаток представляет собой тот единственный облик, который так трудно распознать в изменчивых, преходящих лицах людей.

Это было справедливо и по отношению к Клаудио. Я был ошеломлен, увидев, как он, казавшийся мне таким незапятнанным, отрешенным от мира, принял роль серого кардинала, которую Джулио Эйнаути<sup>149</sup> доверил ему во времена, когда издательство переживало тяжелый кризис, с целью ограничить влияние экспертов и консультантов, которых ему уже не удавалось контролировать. На самом деле чистота Клаудио не пострадала, он просто не заметил, что Джулио им пользовался и был готов им пожертвовать, как только для этого наступит подходящий момент — что потом и произошло. Когда разразился кризис, Клаудио, который, будучи серым кардиналом, возбудил непримиримую ненависть у многих, пал первым, как это уже случилось однажды, когда его выгнали из издательства «Adelphi», где он благодаря Базлену<sup>150</sup> играл важную роль (великолепные тома из серии «Fascicoli», как, например, посвященный «Grand Jeu» том 1967 года, вышли под его эгидой).

148 «Непостояннейшее животное» (лат.); см.: «О народном красноречии».

149 Джулио Эйнаути (1912–1999) — итальянский издатель.

150 Роберто «Боби» Базлен (1902–1965) — итальянский критик, переводчик, писатель, консультант нескольких

крупных итальянских издательств, в том числе «Adelphi» и «Einaudi».

151 Аби Варбург (1866–1929) — немецкий историк искусства, культуролог.

152 Антуан Мейе (1866–1936) — французский лингвист-компаративист.

153 Высшая практическая школа (франц.).

154 То есть «язык не только *соединяет*, но и *возвещает*».

155 Эстер Кальвино (урожд. Зингер, 1925–2018) — аргентинская переводчица, сотрудник ЮНЕСКО и МАГАТЭ.

Пока мы с Клаудио обсуждали наш проект журнала, я делал заметки для серии портретов крупных представителей той общей науки о человеке, которая, словно во сне, открывалась передо мной в наших беседах. Из этих портретов осуществлен был лишь один — Аби Варбурга<sup>151</sup>; из тех, что остались незавершенными, больше всего мне был дорог портрет Эмиля Бенвенисте, лингвиста, чье творчество сопровождало меня с тех пор, как я впервые прочитал его книги в начале семидесятых годов. Стараниями этого столь рано проявившегося гения, который в двадцать два года связался с сюрреалистами, а в двадцать пять лет сменил Антуана Мейе<sup>152</sup> в *École pratique des hautes études*<sup>153</sup>, сравнительная грамматика достигла таких высот, что категории лингвистической науки и исторических исследований, словно став зыбкими, начали перетекать в философию. Язык для него был не просто системой знаков и набором ярлыков, присвоенных вещам, а, скорее, живым упражнением слова, которое всякий раз говорит и возвещает что-то кому-то («Язык, — писал он в одной из заметок для своих лекций в Коллеж-де-Франс, вынужденный изобретать новые французские слова, — не только *signalique*, но и *nuntial*»<sup>154</sup>). И ничто не отражает эту «возвещательность» («*nunzialità*») слова лучше великолепной теории высказывания, разработанной им в последние годы жизни: согласно этой теории, говорящий, произнося «я», «здесь», «сейчас», обращается не к тексту высказываемого, а самому действию возвещения, почти что к голосу, его произносящему: «ангел», посланник, который, говоря нечто, возвещает прежде всего самого себя.

Итало еще жил с Кикитой<sup>155</sup> и дочерью Джованной в маленьком трехэтажном доме на площади Шатильон, где мы часто навещали его с Джиневрой и иногда с Клаудио. На мой взгляд, распространенные представления о рациональности и геометричности Кальвино нуждаются в существенной корректировке. Ему, скорее, была присуща невероятная разновидность аналогического воображения, лишь слегка замутненного просветительскими пережитками (на мой взгляд, этот осадок был следствием пребывания в годы молодости в рядах Коммунистической партии, то есть в том месте тогдашней Италии, где воображение было развито

хуже всего). Упражнения в комбинаторике, которыми Итало, как я помню, занимался, пока писал «Таверну скрестившихся судеб» и «Невидимые города», относились больше к магии, чем к разуму. Конечно, вследствие особенности, присущей итальянской литературе после Данте, еще называвшего себя



Кабинет в Сан-Поло, фрагмент, 2016.  
Фотография Джорджо Агамбена

философом, философия была ему чужда — но это не мешало ему совершенно свободно предаваться аналогическому мышлению в направлении, не столь далеком от той «безымянной науки», границы которой мы с Клаудио пытались очертить. Я помню волнение, которое мы испытали, когда

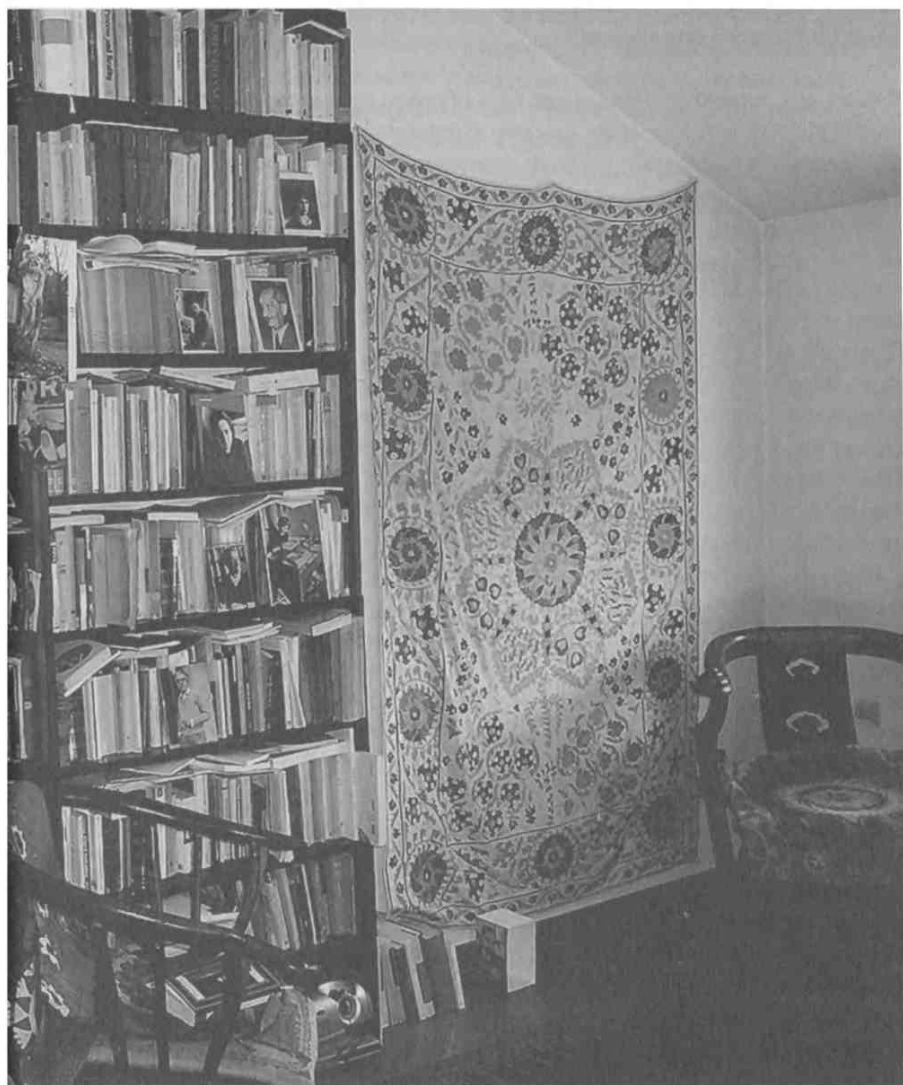


в Ласко — нам удалось посетить его в составе маленькой группы из пяти человек — мы внезапно оказались в большом зале перед великолепной кавалькадой быков, лошадей и оленей и, немного дальше, в колодце, куда было трудно протиснуться, перед умирающим мужчиной с эрегирован-



Кабинет в Сан-Поло, фрагмент, 2016.  
Фотография Джорджо Агамбена

ным фаллосом и перед бизоном с распоротым брюхом. Быть может, только в те мгновения, когда человек внезапно падает на двадцать тысяч лет назад, он может себя понять. Доисторические времена более правдивы, чем исторические, потому что от них не осталось традиции, документов — они



появляются внезапно, как пещера Ласко открылась мальчику из Монтиньяка, который пробрался туда случайно. Ум Итало, как и ум Клаудио, мог отделить вещи, которыми он занимался, от их контекста и поместить их в своего рода вообразимые доисторические времена. А живительно лишь то знание, которое в истории может всякий раз достичь этого доисторического измерения.

У Клаудио, в свою очередь, тоже был образец или наставник: Боби Базлен. Я помню, с каким волнением он рассказывал мне об их последней встрече вечером накануне смерти Базлена. Как и его наставник, Клаудио не хотел оставлять ни произведений, ни следов — хотя, как и в случае нелепой канонизации Базлена, осуществленной усилиями «Adelphi», возможно, именно это однажды будет сочтено его произведением и следом — тем следом, который, как форма, согласно Плотину, есть не что иное, как отпечаток бесформенного. Быть может, в обоих случаях, речь идет о такой крайней хрупкости, которая отказывается принимать какую-либо форму из опасения, что затем придется ее разоблачить. «Постоянное устранение и оспаривание того, что может казаться пунктом назначения», которые Серджо Сольми<sup>156</sup> приписывал Базлену, вполне соотносятся с этой хрупкостью.

Базлена я встречал лишь однажды, в Риме, в те годы — вероятно, в 1962 году — когда шла работа по созданию издательства «Adelphi». Тот факт, что, расспрашивая меня о моих литературных предпочтениях, он сразу распознал мой знак зодиака, не мог меня не удивить. Однако, я полагаю, ничто ему не повредило так, как — по словам Монтале, который близко его знал, — «бумажная и недостоверная легенда», выстроенная вокруг него. Он был не учителем Дзена или Дао, а просто, как он сам говорил, «добропорядочным человеком, который проводит почти все время в кровати, курия и читая». Это сообразуется с тем, как, по словам Клаудио, Базлен отвергал исключительное (то есть, отмечу для ясности, миры Крауса, Кафки, Музиля — см. невероятный список литературы о «Человеке без свойств», в конечном счете негативный) и высказывался в пользу простоты и антропологии. Как утверждают его близкие, у него к тому же был особый талант понимать других людей и помогать им. Эльза мне расска-

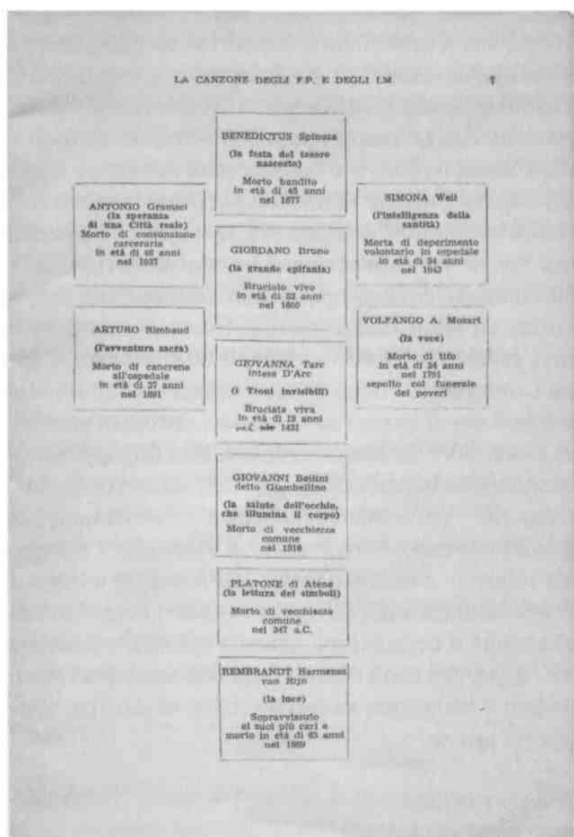
156 Серджо Сольми (1899–1981) — итальянский писатель, поэт, критик.



зывала, как одной грустной ночью, когда она всерьез подумывала о самоубийстве, Боби непрерывно говорил с ней по телефону до тех пор, пока ему не удалось заставить ее отказаться от своего намерения.

Во всех домах, где я жил, на меня всегда смотрела фотография — несколько старомодная — которую Эльза подарила мне на память. А встреча и дружба с Эльзой стали несравненной подготовкой для несведущего юноши, который тогда лишь начинал свой путь. Ты либо сразу попадал в кружок Эльзы, либо навсегда от него отлучался. В отличие от George-Kreis<sup>157</sup>, здесь не было обрядов инициации, а критерии допуска были непредсказуемы: в кружок входили как

157 Кружок  
Георге (нем.).



Из «Песни Немногих Счастливых и Многих Несчастливых»  
Эльзы Моранте, 1968

Сандро Пенна и Чезаре Гарболи, так и ничем не выдающиеся юноши и девушки — главное, чтобы в них не было вульгарности (красота, как и у Георге, ценилась, но не была обязательной). Через несколько лет после того, как в кружок попал я, в него вошли Патриция Кавалли<sup>158</sup> и Карло Чекки<sup>159</sup>, которые стали его завсегдатаями, тогда как я медленно от него отдалялся.

Как однажды мне сказал Итало, дело было не в том, что с Эльзой можно было общаться только в рамках некоего культа: если культ и существовал, то выстраивался он не вокруг Эльзы, а вокруг богов, которых она признавала равными себе или считала превосходящими себя. В небольшой поэме 1967 года под названием «La canzone degli F. P. e degli I. M.»<sup>160</sup> Эльза составила из этих божеств крестообразный иконостас.

Возможно, нигде, как в этой поэме, Эльза так не раскрывалась и не противоречила себе и в то же время не выражала свои самые глубокие мысли. Потому что восхваление веселья Немногих Счастливых целиком пронизано сожалением об их злополучной земной доле — о больничной койке, на которой осталась умирать Симона Вейль, об ампутированной ноге Рембо, о нелепом тюремном распорядке, душившем Грамши. И вместе с тем почти что саркастическое описание грусти Многих Несчастливых словно пропитано ностальгией по утраченному братству со Многими Бедными. Поэтому песнь нужно было бы читать вместе со стихотворением Збигнева Херберта об искушении Спинозы, которое словно каким-то таинственным образом с ней перекликается. Спинозе, который хочет лишь достичь Бога, Бог, рассеянно поглаживая бороду, напоминает о маленьких человеческих радостях, забытых философом: «— подавляй / рациональную ярость / троны падут от нее / и почернеют звезды / — подумай / о женщине / которая родит ребенка тебе / — видишь Барух / мы говорим о Важных Вещах»<sup>161</sup>. Но кульминация песни — тот момент, когда Эльза, оставив восхваления и осуждения, ложное веселье и разоблаченную скорбь, излагает свой окончательный манифест, в котором философия и теология, как в буддийской мантре, обрываются друг на друга:

Но у всех читаемых вещей  
Всегда есть сокрытое прочтение,

158 Патриция Кавалли (р. 1947) — итальянская поэтесса.

159 Карло Чекки (р. 1939) — итальянский актер.

160 «Песнь о Н[емногих] С[частливцах] и М[ногих] Н[есчастливых]» (итал.), поэма из сборника Эльзы Моранте «Il mondo salvato dai ragazzini» («Мир, спасенный девочками», 1968).

161 «Господин Когито рассказывает об искушении Спинозы». Перевод И. Жигала.

И если живущие путают их шифр,  
Его путает и автор писаний,  
Пусть даже зовут его Бог. Ведь дом этого единого Бога суть живущие,  
И если они закрывают свои окна, обитатель дома слепнет.  
Мы должны вновь открыть свет наших очей, чтобы он снова видел.  
Быть может,  
*На небесах* не означает потусторонность и даже  
Другую область. Быть может, двойной  
Образ *как на небе, так и на земле*, можно прочесть перевернутым  
Ибо это одна фигура, удвоенная в зеркале.  
Быть может, *вновь станьте детьми* показывает, что разум последний  
Заключается в определении начала. И таинственная троица  
Объясняется в семени, что, порождая, порождает себя  
Из непрерывной крови самой девственной смерти.  
Что до *ближнего* твоего  
Ты (я говорю и тебе, полу-М. Н., тебе, что пишешь тут)  
Можешь естественно распознать его в том, кто рождается,  
Придя неведомо откуда, и умирает, чтобы уйти неведомо куда  
И никто не может ни спасти его от боли, ни уберечь от смерти:  
Ни отцы, ни матери, ни на небе, ни на земле.  
Цыган и одинок: ни больше и не меньше Тебя.  
И здесь скорее Пещерный аноним убежден,  
Что в заповеди трудной: *люби его, как самого себя*  
Нужно *как* считать равным *почему*. ПОЧЕМУ  
*Другой — другие* (Н. С. и М. Н. сапиенс и фабер, пес и жаба и всякая другая смертная жизнь)  
Все они СУТЬ ты сам: не тебе подобные, не равные, не товарищи, не братья,  
А именно ты единственный,  
ТЫ  
САМ.

В любви к своим богам Эльза была серьезна, зверски и трагически серьезна, как может быть серьезен лишь тот, что

превратил притворство («тобой, Притворство, я опоясываюсь, / как легким одеянием») в свое любимое обиталище. В этом культ поэзии и красоты не отличался от того, что царил в кружке Георге и — как произошло с Симоной Вейль, о которой я ей рассказал, — она принимала новые божества так же безоговорочно и безапелляционно, как делилась своими.

Даже если это происходило, когда мы сидели в какой-нибудь trattoria за пределами Рима (особенно ей нравилась та, что называлась «Ai trenini») или в кафе у Тринита-де-и-Монти, самой своей горячностью, самой своей страстью Эльза показала мне, насколько безоговорочно можно верить и любить ту истину о людях и вещах, которую она иногда называла просто «реальностью» (я все еще с некоторым дискомфортом вспоминаю, как однажды, когда мы ждали перед больничной палатой, где она провела свои последние дни, Моравия с непорочной слепотой сказал мне, что у Эльзы никогда не было чувства реальности).

Патриция вошла в мою жизнь в 1970 или 1971 году именно благодаря Эльзе, говорившей о ней как о своем невероятном открытии («Патриция — это поэзия», — говорила она). С тех пор мы виделись постоянно, сначала в Париже, где мы жили в те годы, а затем в Риме, на острове Понца, в Венеции, везде. О ее поэзии я писал в другом месте, но я как будто говорил о ее жизни, о ее всегда апатичном и театральном пребывании самой собой: она — александрийский поэт, против своей воли имеющий дело с чванливым присутствием предметов, со стулом, который всегда остается таким стульчатым, с изнурительной дорогой от кровати до кухни, до кладбища обуви и рубашек, разбросанных в каждой комнате. Поэтому ее эпиграмма всегда перетекает в жалобу, а ее ворчание всякий раз перерастает в гимн. Ее «я в единственном числе, совершенно мое», на котором она так упорно настаивала, на самом деле не является «я», оно не отсылает к какому-либо сознанию или к какому-либо проекту; оно подобно единственному глазу доисторического животного, которое забывает о себе всякий раз, когда смыкает веки. И все же, как и Эльза, эта допотопная рептилия любопытна и, в своем простом бытии, требовательна без каких-либо недомолвок.

162 Манекен  
(франц.).

Однажды летним вечером на острове Понце — это одно из мест, где я всегда был счастлив и где, как и в Шикли, спрятал часть моего сердца — когда мы приняли необходимую дозу LSD и блуждали по нашему дому у моря. Патриция, неожиданно появившись, не могла понять, почему мы были так далеки и вместе с тем так безмятежны. С нами была Полин, проворная и стройная, с грацией *mannequin*<sup>162</sup> — Патриция расспрашивала ее до тех пор, пока не поняла наш секрет. Тогда мы вместе отправились в порт ужинать и Патриция поэтически, любопытно, жадно вошла в нашу



Эльза Моранте, 1940-е. Фотография Бардзанти



Автор с Патрицией Кавалли, 1984

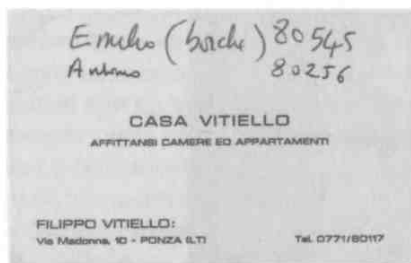
галлюцинацию в тот долгий вечер, когда казалось, что видишь всё — Луну, пение сверчков, звезды — как в первый раз.

Уже поздней ночью мы добрались до пляжа Кьяя ди Луна и я отлично помню, что, пока мы зачарованно созерцали эту красоту, мне показалось, что только одно могло выразить несогласие с полным блаженством, окутавшим мои чувства и разум: праведность — как если бы волны, набегавшие на песок, и далекие звезды упорно повторяли этот единственный вопрос: «Ты праведен, ты праведен?»

Благодаря Эльзе я познакомился с Пазолини, который доверил мне роль апостола Филиппа в своем «Евангелии». Тот факт, что речь шла именно о Филиппе, теперь не кажется мне случайным, потому что его именем было наречено дошедшее до нас гностическое евангелие, которое я тогда увлеченно читал. «Свет и тьма, жизнь и смерть, правое и левое, — говорится в этом евангелии, — братья друг другу. Их нельзя отделить друг от друга. Поэтому и хорошие — не хороши, и плохие — не плохи, и жизнь — не жизнь, и смерть — не смерть». И: «Вера получает, любовь дает. Никто не сможет получить без веры, никто не сможет дать без любви. Поэтому, чтобы получить, мы верим, а чтобы воистину дать, мы любим». И далее: «Те, кто говорит, что умрут сначала и воскреснут, — заблуждаются. Если не получают сначала воскресения, будучи еще живыми, то, когда умирают, не получают ничего»<sup>163</sup>.

В этой книге — как и в моей, как и в любой жизни — мертвые и живые сопresentствуют, они так близки и так требовательны, что непросто понять, в какой степени присутствие одних отличается от присутствия других. Я думаю, что единственный возможный смысл воскрешения мертвых,

163 См.: Свенцицкая И. С., Трофимова М. К. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. М.: Мысль, 1989.



Визитная карточка дома Витьетелло на острове Понца

Джорджо Агамбен  
Автопортрет в кабинете

Перевод:  
Александр Дунаев  
Редактура:  
Игорь Булатовский  
Корректор:  
Ольга Черкасова  
Издатели:  
Александр Иванов, Михаил Котомин  
Выпускающий редактор:  
Лайма Андерсон  
Дизайн:  
Екатерина Лупанова

Все новости издательства  
Ad Marginem на сайте:  
[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону:  
(499) 763-32-27  
[sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,  
Резидент ЦТИ ФАБРИКА  
105082, Москва,  
Переведеновский пер., д. 18  
тел./факс: (499) 763-35-95

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт»,  
170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-1,  
комплекс № 3 А,  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

На письме невозможно достичь чего-то подобного, такой предельно ясной неясности, такого беспощадного сотрясения себя.

Двери тайны пропускают внутрь, но не дают выйти. Наступает мгновение, когда мы понимаем, что перешагнули через этот порог, и постепенно осознаем, что вернуться назад уже не сможем. Дело не в том, что тайна становится все более непроницаемой — просто мы знаем, что наружу больше не выйдем.

Когда дверь перестает быть дверью.

Как совершенство: без жалоб.

Обретаешь такую ясность, что сходишь с ума.

Преобразовать свои идиотизмы в молитвы и молиться постоянно.

Говорят, что у стариков остается только одна струна, на которой они могут играть. И, возможно, эта струна расстроена и воспроизводит то, что Стефано называл «волчьей нотой». Но эта единственная расстроенная струна звучит дольше и глубже, чем нетронутый инструмент юности.

Чувствовать себя как дома в ненахождении себя. Уверенными можно быть лишь в том, что мы уже не знаем, где на самом деле находимся. Вернее так: мы ощущаем, что находимся в какой-то точке, что являемся этой точкой, этим местом, — но больше не можем определить ее во времени и в пространстве. Все места, где мы жили, все мгновения, которые мы пережили, плотно окружают нас, просят пустить их внутрь — а мы смотрим на них, вспоминаем одно за другим — откуда они? «Там» — значит везде и нигде. Стать сокровенно чужими самим себе, не иметь больше родины. Того, что у нас есть — привычек, обыкновений, воспоминаний, — слишком много, мы больше не можем их в себе удерживать.

Как близко теперь недостижимое!

Рак, который держит над собой в поднятой клешне бабочку.



164 Юлиус Шпир (1887—1942) — немецкий психиатр, психо-аналитик, основатель психо-хирологии.

*anastasis nekron*, заключается в этом: мы воскрешаем их в каждое мгновение, мы и есть Авраамово лоно, в котором они без грома труб и без суда постоянно восстают к жизни. Это не только вопрос памяти: воспоминание о мертвых может быть очень нежным или горьким, но оно не подразумевает их присутствия, напротив, оно удерживает их в прошлом. Поэтому Этти Хиллесум хотела разорвать портрет Шпира<sup>164</sup> в момент смерти, она хотела, чтобы между ней и мертвецом ничего не осталось — даже изображения, даже воспоминания. В вечном мгновении, в котором мы находимся в Боге, между живыми и мертвыми нет более разницы, мы воскрешаем в них, как и они воскресают в нас.

Любить, верить в кого-то или во что-то не означает признавать истинность догм и учений. Скорее, это означает хранить верность эмоциям, которые ты испытал, глядя в детстве на звездное небо. Безусловно, именно в этом смысле я верил в вещи и в людей, которых я здесь бегло вспомнил одного за другим, я пытался не забывать о них, сдерживать негласно данное слово. Но если я теперь должен был бы сказать, на что я в конце концов возложил мои надежды и мою веру, я мог бы лишь признаться вполголоса: не на небеса, а на траву. На траву — во всех ее формах, в пучках тонких стеблей, в виде милого клевера, люпина,



Трава. Фотография Джорджо Агамбена

портулака, огуречника, подснежника, одуванчика, лобелии, душевика, но еще и в виде пальчатника и крапивы во всех их подвидах и благородного аканта, который покрывает часть сада, где я прогуливаюсь каждый день. Трава, трава — это Бог. В траве — в Боге — находятся все те, кого я любил. Для травы, в траве, как трава я жил и буду жить.

ISBN 978-5-91103-452-8



9 785911 034528 >

**GARAGE**  
garagemca.org

*Ad Marginem*  
admarginem.ru