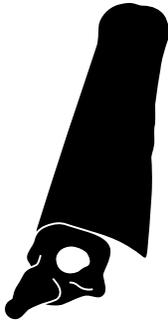


Джорджо Агамбен

Пульчинелла,
или Развлечения
для детей





Giorgio Agamben

Pulcinella ovvero
divertimento
per li ragazzi
in quattro scene



nottetempo

Джорджо Агамбен

Пульчинелла,
или Развлечения
для детей
в четырех сценах

Перевод Марии Лепиловой

носорог

УДК 128
ББК 87.1
А23

Серия Носорог в Венеции

Агамбен Д.
А23 Пульчинелла, или Развлечения для детей в четырех сценах / Пер. с ит.
М. Лепиловой. — М.: Носорог, 2021. — 144 с., ил.

ISBN 978-5-6046902-0-8

Впервые на русском языке публикуется книга известного итальянского философа Джорджо Агамбена о Пульчинелле — персонаже комедии дель арте. Агамбен исследует жизнь, смерть и воскрешение загадочного персонажа в маске — то ли человека, то ли демона, то ли бога, а основным источником его размышлений становится альбом рисунков венецианского художника Джандоменико Тьеполо, посвятившего последние годы своей жизни образам Пульчинеллы. Это своего рода воображаемая философская биография, в которой диалоги с Пульчинеллой перемежаются с поисками связи между философией и комедией. Возможно, комедия не только древнее и глубже трагедии, но и ближе к сути философии — настолько, что, как это и происходит в книге, граница между ними может стираться.

© 2016, nottetempo srl

© 2021, ООО «Теллер Пабблишинг», издание на русском языке

Содержание

9	I
45	II
85	III
99	IV

Приложения

127	1
130	2
137	Список изображений

Многие полагают, будто философствовать значит воссесть в кресле, беседуя или же рассуждая о книгах, но та философия, что, выражаясь в делах и поступках, день ото дня совершается у нас на глазах, им неведома. <...> Сократ философствовал во время игр и застолий, в военном лагере и на рыночной площади, и даже выпив яд на исходе жизни, он занимался философией. Он первым показал, что каждое мгновение, каждая грань нашей жизни, все наши испытания и деяния всегда и во всем приемлют философию.

*Плутарх*¹

*Ubi fracassorium, ibi fuggitorium*².

Пульчинелла

- 1 Цитата из трактата Плутарха «Следует ли старику участвовать в государственных делах» (см.: Моралии. X. 796 с — 797 а).
- 2 «Где катастрофа, там и путь к отступлению» (*лат.*), см. с. 44.

I

Я лежу на траве у подножия Яникула и разглядываю плывущие над мной облака. Они противятся ветру, затем меняют очертания и рассеиваются — совсем не так, как протекала моя жизнь. Ведь я и вправду довольно рано принялся, не жалея сил, разыскивать на небесах и на земле что-то такое, что сулило бы нашедшему вечное, истинное и неизменное счастье. И, надо думать, в каком-то смысле я оставался верным этому стремлению: временами мне вроде бы удавалось взглянуть на собственный кусочек неба (как выражается Фабио), пусть и находил я его вовсе не там, где его обычно ищут. По характеру я, в общем-то, далек от аскезы и потому не мог отказаться от удовольствий и особенно притягательных для меня радостей — точно так же непрерывно падающий атом не может избавиться от клинамена, который мгновенно меняет его траекторию. Хотя я и убежден, что под подушкой лучше хранить томик комедий, а не трагедий, все же мрак тех времен, в которые мне довелось жить, принудил меня к изысканиям, свидетельствующим, по мнению иных, о некой душевной меланхолии, — а это, как известно моим друзьям, отнюдь не так. Поэтому сегодня, взявшись за один из последних трудов, я бы хотел, чтобы он получился не тяжелым, а живым и задорным, и пусть после него не останется и тени сомнений в том, что коме-



дня не только древнее и глубже трагедии — с этим-то и так согласны многие, — но и гораздо ближе к философии — настолько, что в конце концов практически сливается с ней воедино.

«Как кажется, Платон первым привез в Афины также и книги мимографа Софрона [о которых тогда не знали] и подражал ему в изображении характеров; книги эти были найдены у него в изголовье» (Диоген Лаэртский. III. 1)³.

«Объявляют, что он [Платон] на восемьдесят втором году жизни, умирая, имел у себя под головами стихи [Софрона]» (Валерий Максим. VIII. 7)⁴.

Между 1793-м — годом, когда Гойя начал работу над «Капричос», — и 1797-м — годом падения Венецианской Республики — Джандоменико (или Доменико, как он предпочитал подписываться) Тьеполо выполнил серию фресок с изображениями Пульчинеллы на вилле Дзианиго. Эту виллу он получил в наследство от отца, Джамбаттисты, и поселился там, уехав из любимой Венеции. Когда он заканчивал две последние фрески — «Влюбленного Пульчинеллу» и «Уход Пульчинеллы», ему исполнилось ровно 70 лет. Комната, расписанная сценами из жизни Пульчинеллы, была небольшой и, вероятно, служила ему спальней или же местом для размышлений. Так или иначе, Пульчинелла оказался единственным, кого на исходе дней своих хотел видеть Джандоменико, единственным, с кем он хотел разговаривать.

3 Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / пер. М. Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1986. С. 141.

4 Валерий Максим. Достопамятные деяния и изречения / пер. И. А. Алексеева. СПб.: Изд-во Императорской Академии наук, 1772. Т. 2. С. 349. В русском переводе вместо Софрона по ошибке указан Софокл: «...имел у себя под головами стихи Софокловы».

Пульчинелла: *Che bbuò 'a me? Pecché m'haje chiammato, pecché me scucce e me custringe cu' 'na 'nzistaría ca manco 'a tenevano Fiorillo, Baldo e Fracanzano? Vuò ca te cunzolo 'a vicchiaia toja cu' li incarielle mie? Vuò ca te faccio allicurdà 'o ppassato o te lo vuò scurdare?*⁵

Чего тебе от меня надо? Зачем ты меня позвал? Зачем дони-маешь и преследуешь меня nastырнее, чем Фьорилло⁶, Бальдо⁷ или Фраканцано⁸? Ждешь, что мои лацци скрасят тебе старость? Хочешь, чтобы я тебе напомнил прошлое или помог о нем забыть?

Джандоменико: И то и другое.

П.: *Tu vulisse ca pe' 'razia mia 'stu paese — 'a vita toja — ca ggià sta teseca teseca, turnasse 'n gagliardía. Nun è chesto ch' bbuò 'a me?*

Надеешься, что с моей помощью твой бездыханный город — все прожитое — воскреснет из мертвых? Этого тебе от меня надо?

Дж.: Пожалуй, ты нужен мне для того, чтобы с ним расстаться, отпустить его с миром. Смерть может и не быть трагедией, а всякий пережиток неизбежно комичен, и такая комедия меня не привлекает. Да и, наверное, по-настояще-

5 В итальянском издании воспроизводится неаполитанский диалект, на котором говорит Пульчинелла. Перевод на русский сделан по итальянскому подстрочнику, которым Агамбен снабжает каждую реплику Пульчинеллы.

6 Сильвио Фьорилло, в некоторых источниках фамилия транслитерируется как Фиорилло (середина XVI века — около 1646 года) — неаполитанский актер и драматург. Именно он, по мнению исследователей, создал образ Пульчинеллы.

7 Чиччо (Франческо) Бальдо (XVII век) — неаполитанский комик, считался лучшим Пульчинеллой второй половины XVII века.

8 Микеланджело Фраканцано (или Фраканцани, 1632 (?) — ?) — неаполитанский художник и актер, ученик Франческо Бальдо. В конце XVII века (по некоторым данным, в 1685 году) приехал во Францию и познакомил французов с Пульчинеллой. На французских театральных подмостках этот персонаж, получивший имя Полишинель, приобрел новые, более утрированные черты.



му интересным что-то становится лишь тогда, когда оно уже в прошлом, когда оно отжило свой век.

П.: *'O ppassato, 'o ppassato... A che te serve 'o ppassato? Je maje l'aggio avuto — chesto vo' dicere 'stu cammesone janco —, pure si ggìa tre vvote song' muorto: sparato, 'mpiso e de vecchiummarìa.*

Прошлое, прошлое... На что тебе прошлое? У меня ведь его и не было никогда — в знак этого на мне белая рубашка, — хоть я и умирал тремя смертями: от пуль, на виселице и от старости.

Дж.: Зачем, говоришь, мне прошлое? Искусство памяти не дает прошлому иссякнуть, память — мать муз... Знаешь, мне нужна была не жизнь, а нечто большее, я хотел чего-то незыблемого и потому рисовал. Но, когда жизнь кончена или подходит к концу, незыблемое будто теряет единственную свою опору. Наверное, ты прав, теперь уже мне нужен ты, мне нужна твоя улыбка, скрытая под маской, я хочу смотреть на незыблемое твоими глазами, которые только и видят, что клецки да макароны.

П.: *Aggio 'ntiso. Tu vuo' l'aternità e ssaje ca je atero song'. Pe' chesto 'na vota m'haje pittato comme a 'nu Giesù Cristo.*

Что ж, понятно. Ты жаждешь вечности и знаешь, что вечность — это я. Потому-то ты и нарисовал меня однажды в образе Христа.

Дж.: Вот именно. Ты — вечность, приходящая не до срока и не после, а ровно в срок, когда все кончено или, по крайней мере, так кажется. Вот почему все своевременное в тебе обретает такую необычайную легкость.

П.: *Lieggio comme a 'nu piatto 'e maccarune primma ca tu t' 'o magne.* Такую легкость, прямо как в тарелке макарон, пока их не слопаешь.

Слово «макароны» — *macarone, maccarone, maccherone* — вошло в употребление еще в XVII веке и означало «дурачок», «простофиля». По мнению Альбрехта Дитриха⁹, оно произошло от имени персонажа античных ателлан — простака Маккуса. А любимым лакомством этого самого Маккуса были как раз макароны (*macaroni* или *maccheroni*) — разновидность клецек из муки, сыра и масла, которые Фоленго¹⁰ называет первоосновой своей поэзии: *Ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivata, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatum, grossum, rude et rusticatum*¹¹. Вместе с клецками Пульчинелла поглощает и саму свою простоту.

12 мая 1797 года по настоянию дожа Лодовико Манина Большой совет Венеции срочно — если не сказать скоропалительно — проголосовал за собственный роспуск и передал власть над республикой Наполеону. В том же году, вероятно, в первые дни после отречения дожа, Джандоменико решил посвятить свою последнюю работу — альбом рисунков под названием «Развлечения для детей» — рождению, жизни, похождениям и смерти Пульчинеллы. Это бесславное заседание Большого совета великолепно описано у Ньево и скорее напоминает фарс, чем трагедию: венецианские патриции,

9 Альбрехт Дитрих (1866–1908) — немецкий историк и филолог, преподавал в Хайделбергском университете и в основном занимался историей религий. Агамбен обращается здесь к его книге «Пульчинелла: помпейские настенные росписи и римские сатирические драмы» (*Dieterich A. Pulcinella: Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele. Leipzig, B. G. Teubner, 1897*).

10 Теофило Фоленго (1492–1544) — итальянский поэт, монах-бенедиктинец, автор сатирической, так называемой макаронической поэмы под названием *Maccheronee* или *Baldus* (первое издание — 1517 год), написанной гекзаметром на смеси классической латыни и итальянского языка.

11 «Это поэтическое искусство именуется макароническим искусством и ведет свое начало от макарон, макароны же суть некое грубое, простое крестьянское кушанье, приготовленное из смеси муки, сыра и масла». См.: *Folengo T. Le maccheronee, a cura di A. Luzio, G. Laterza. Bari, 1911. Vol. II. P. 284.*



словно стадо «дрожащих, униженных, опозоренных» овец, большинством голосов против каких-то двадцати приняли резолюцию о самоуничтожении, дож «поспешил в свои покои, срывая с себя по дороге знаки отличия», именитые горожане, выходя на площадь Святого Марка, «сбрасывали с себя парики и тоги»¹², чтобы их никто не узнал. В первом из писем Якопо Ортиса, написанном 11 октября 1797 года, когда Наполеон уже собирался передать Венецию Австрии, отчет-

ливо ощутима горечь, которую испытывали люди, верившие в демократию: «Свершилось! Наша родина принесена в жертву: все погибло; а жизнь, если ее нам оставят, уйдет лишь на оплакивание наших бед и нашего позора»¹³.

Нет ничего удивительного в том, что Доменико начал работу над «Развлечениями» сразу же после падения Венецианской республики. Что бы там ни говорили, для него этот труд был вовсе не бегством от

12 Ньюво И. Исповедь итальянца: В 2 т. / пер. Л. А. Вершинина и др.; послесл. и примеч. И. Н. Голенищева-Кутузова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 1. С. 441–442. В оригинальном тексте (процитированном у Агамбена) Ньюво действительно сравнивает членов Большого совета со стадом овец, однако в русском переводе это сравнение опущено.

13 Фосколо У. Последние письма Якопо Ортиса / пер. Г. П. Смирнова. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1962. С. 31.

реальности, а, наоборот, сближением с действительностью, с историей, которая изначально оказалась пронизана комизмом. Важно держать в уме тот факт, что комедии Аристофана увидели свет в решающий и страшнейший период афинской истории. «Лисистрату» поставили сразу после поражения в Сицилийском походе, когда Афины потеряли не только флот, но и весь цвет общества, а враг, сговорившись с Алкивиадом, был уже на подступах к городу. Такая, казалось бы, глумливая комедия, как «Ахарняне», написана в самый разгар войны со Спартой: афинские земли разорены, крестьяне массово стекаются в город, который уже дважды опустошила чума. И именно потому, что в комедии заключено нечто метаисторическое, она так тесно переплелась с историей, вобрав в себя ее критические и во всех смыслах решающие моменты, ее суд.

Когда Джандоменико выбирает затворничество в Дзианиго и остается наедине с Пульчинеллой, это отнюдь не значит, что он решает в пользу фарса или трагедии. И, вопреки настойчивым выводам комментаторов, так выглядит вовсе не разочарование и не крушение надежд, а трезвое размышление о гибели. Ведь Пульчинелла для него — вне всякого сомнения тот, кто в горе и в радости, в бесчестии и в блеске славы переживет гибель мира (если не мира вообще, то по крайней мере одного из миров, его мира), это образ, воплощающий в себе нечто, что отжило свой век. В христианской теологии этот образ выражен через идею обобщения, соединения: «В устройении полноты времен, дабы все небесное и земное соединить под главою [*anakephalaiosasthai*] Христом»¹⁴. Только достигнув «соединения под главою», что-либо — какое-то время — способно стать «последним», прийти к завершению. Недаром же говорят, что

14 Еф. 1:10.



в предсмертные секунды перед глазами проносится — соединяется в одном-единственном мгновении — вся жизнь. А затем угасает, растворяясь, точно призрак Венеции в водянистой своей могиле.

Каким образом 104 рисунка из альбома «Развлечения для детей», этого жизнеописания Пульчинеллы, обобщают, соединяют Венецию и жизнь Тьеполо? Дело тут явно не только в воспоминаниях. В трактатах о классической риторике обобщение определяется как «сжатый анамнез, напоминание о том, что подробно обсуждалось ранее».

Однако, если присмотреться, такой анамнез, пропущенный у Джандоменико через образ Пульчинеллы, больше похож на забвение, чем на воспоминание, он собран скорее из смеха и слез, чем из архивов и реестров сознания. В устроении конца времен все земное и небесное соединяется в Пульчинелле, и для Джандоменико здесь открывается новое, иное восприятие истории, жизни и времени, которое стоит попытаться осмыслить.



Свидетельством тому, что философия неотделима от смеха и слез, служат канонические античные изображения, на которых Демокрит смеется, а Гераклит плачет. Смех и слезы — это, по сути, два способа, позволяющих человеку пережить ограниченность языка: если в слезах невозможность выразить желаемое ощущает-

ся как нечто болезненное, то смех преобразует ее в радость. Но в конце концов и смех, и слезы будто сливаются воедино, когда лицо внезапно искажает гримаса, а речь и голос обрываются, распадаясь на всхлипы и икоту.

И все-таки почему один философ смеется, а другой плачет? Если верить античным источникам, Демокрит смеется над безумием людей, которые, точно бесцельно падающие атомы, тщетно гонятся за сумасбродной мечтой. Гераклит же оплакивает бренность вещей, исчезающих в потоке становления. На фреске Браманте два философа сидят рядом, а в воздухе между ними парит земной шар: они смеются и плачут над тем, что увидели и узнали в этом мире. Однако если смех и слезы означают невозможность высказывания, то невозможность эта обусловлена не тем, что философы поняли о мире, а самим фактом того, что о мире вообще можно что-либо понять. Иными словами, в ней отражается не то, как именно существует этот мир, а собственно факт его существования, не восприятие того, чему можно найти обозначение в языке, а сам языковой опыт. Существование языка, существование мира нельзя передать словами, над ним можно лишь смеяться или лить слезы (а значит, это не мистический опыт, а секрет Полишинеля, Пульчинеллы). Именно поэтому философы изображены вместе: не смех или слезы по отдельности, а все сразу. Зритель должен одновременно смеяться и плакать.

«...Проснувшись, увидел, что одни спят, другие разошлись по домам, а бодрствуют еще только Агафон, Аристофан и Сократ, которые пьют из большой чаши, передавая ее по кругу слева направо <...>. Суть же беседы, сказал он, состояла в том, что Сократ вынудил их признать, что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию, и трагедию и что искусный

трагический поэт должен быть также и поэтом комическим» (Платон. Пир. 223 d)¹⁵.

Non ridere, non lugere neque detestari, sed intelligere («не смеяться, не плакать, не клясть, а понимать»¹⁶) — именно такой безапелляционный девиз избрал для своей философской мысли Спиноза. Цитируя тот же лозунг в одном из афоризмов «Веселой науки» (афоризм 333)¹⁷, Ницше пытается доказать, что понимание — это все-го-навсего определенное соотношение между подобными побуждениями (то есть смехом, плачем и проклятиями), в каком-то смысле похожее на истощение, которое наступает после длительного рукопашного боя. Он утверждает, что сознательное мышление — лишь поверхностная и, вероятно, самая слабая, немогущая стадия процесса, протекающего в нас на бессознательном уровне. И этому сознательному мышлению, его серьезности, «духу тяжести» Ницше противопоставляет смех — иррациональную, сумасбродную, необузданную силу, которая «играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным»¹⁸.

Впрочем, возможно, Ницше взялся за обоснование смеха слишком серьезно и в какой-то момент «веселая наука», за которую он ратовал, обернулась для него, цитируя его же слова, началом «великой серьезности», когда «впервые ставится вопросительный знак, поворачивается судьба души, сдвигается стрелка часов, начинается трагедия» (афро-

15 Платон. Пир / пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 134.

16 Ср.: «...я постоянно старался не осмеивать человеческих поступков, не огорчаться ими и не клясть их, а понимать» — см.: Спиноза Б. Политический трактат / пер. С. М. Роговина, Б. В. Чредина // Спиноза Б. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб.: Наука, 1999. С. 250.

17 Ницше Ф. Веселая наука / пер. К. А. Свасьяна // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М.: Культурная революция, 2014. С. 513.

18 Там же. С. 581.

ризм 382)¹⁹. И как раз из-за этой непреодолимой остаточной серьезности Ницше (при том что сам же он в *Ессе homo* называет себя «шутом»²⁰) под конец вынужден надеть в общем-то суровую маску *Заратустры* — вместо маски *Пульчинеллы*, которая, быть может, помогла бы ему удачно преодолеть столь значимое для него противоречие между смехом и слезами. Порой мне кажется, что если бы тогда он предпочел *Пульчинеллу Заратустре*, а *Неаполь Турину*, то в ту долгую зиму 1888–1889 годов, когда от него самого уже ничего не осталось, ему — как знать? — может, и удалось бы спастись от безумия (мне всегда виделся тревожный знак в том, что уже в декабре, прямо перед срывом, он сравнил *Заратустру* с *башней Моле Антонеллиана*).

На самом деле мысль о том, что комедии суждено слиться с трагедией, была высказана очень давно. Термин *tragicomoedia* появляется у Плавта в прологе «*Амфитриона*», а еще раньше возникают так называемые *hilarotragoediai*, «веселые трагедии», автором которых принято считать сиракузского поэта Ринтона (около 300 года до нашей эры). На помпейских росписях и на погребальных изображениях трагические маски всегда соседствуют с комическими. И, конечно же, Платон (хотя он и противоречит собственному аргументу из «*Пира*», утверждая в «*Государстве*», что «даже в случае, когда, казалось бы, два вида подражания близки друг другу, и то одним и тем же лицам это не удастся — например тем, кто пишет и комедии, и трагедии» (Платон. *Государство*. 395 а)²¹) не мог не знать, что трагические поэты

19 Ницше Ф. *Веселая наука*. С. 582.

20 Ср.: «Я не хочу быть святым, лучше уж — шутом... Может быть, я и емь шут». См.: Ницше Ф. *Ессе homo* / пер. Ю. М. Антоновского, И. А. Эбаноидзе // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М.: Культурная революция, 2014. С. 276.

21 Платон. *Государство* / пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 159–160.

сочиняли сатировские драмы, которые Деметрий называет игривыми, или «веселыми», трагедиями (Деметрий. О стиле. 169)²² и которые следовали в театральных представлениях за трагической трилогией.

Джандоменико: А тебе при взгляде на этот мир хочется смеяться или плакать?

Пульчинелла: *Tiene ment' a 'sta mascara: nun vide ca je maje rido e maje chiagno o — pe' meglio parlà — accusi forte astregno 'nzieme 'sti ddoje cose ca chii nun se po' dicere: “È chesta!”... “È bella!”*

Присмотришься хорошенько к моей маске: неужели не видишь, что я никогда не смеюсь и не плачу? Вернее, смех и слезы так плотно во мне срослись, что их друг от друга уже и не отличишь.

Пожалуй, ключевой вопрос комедии звучит так: каким образом невозможность высказывания превращается в нечто смешное, забавное? Поэтому квинтэссенцией взаимоотношений Пульчинеллы с языком становятся каламбуры и экивоки. Пульчинелла всегда истолковывает слова не в том смысле, какой в них вкладывал говорящий:

22 Агамбен ошибочно называет Деметрия Фалерского Диомедом, однако точное указание на источник цитаты позволяет исправить эту опечатку. См.: Деметрий. О стиле / пер. Н.А. Старостиной, О.В. Смыки // Античные риторика: Собр. текстов под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Издательство Московского университета, 1978. С. 265: «Область употребления (*topos*) также отделяет смешное от изящного. Соединяются они только в сатирической драме и в комедии. Трагедия часто использует изящные средства выражения, но смешное — это враг трагического. Ну а если кому-нибудь и пришла в голову мысль о веселой трагедии, то вышла бы у него не трагедия, а сатирическая драма». В русском переводе Деметрия используется сочетание «веселая трагедия», однако в классической литературоведческой традиции (которой придерживается и Агамбен) в отношении сатирической драмы более распространен термин «игривая трагедия».

Лучилла: Прохвост — он прохвост и есть!

Пульчинелла: А вот это верно. И есть, и пить я всегда готов.

А когда священник наказывает повторять за ним: «Вечен божий свет», — Пульчинелла произносит: «Свечек больше нет».

Точно так же и бессвязные тирады Тото²³ в принципе не могут донести до слушателя предполагаемую мысль. Язык вообще не служит для передачи информации, и, собственно, поэтому он нужен лишь для того, чтобы смешить. В «недостаточности словесного выражения»²⁴, о которой предупреждал Платон в седьмом письме, нет ничего трагического. Наоборот, здесь она откровенно комична.

Продемонстрировать с помощью языка невозможность коммуникации и тем самым вызвать смех — вот в чем суть комедии.

Говорят, «Пульчинеллу Тьеполо» придумал не Джандоменико, а его отец. Действительно, помимо неопределенного количества разрозненных набросков, Джамбаттиста создал целый ряд работ, посвященных Пульчинелле: около 22 рисунков, две гравюры и две картины, написанные маслом. Как и в остальных случаях, когда Джандоменико заимствовал сюжеты у отца (а бывало это нередко), трудно найти два более непохожих мира.

23 Тото (Антонио Клементе де Куртис, 1898–1967) — знаменитый итальянский комедийный актер. В 1920-х годах начал актерскую карьеру в театре, с 1936 года стал сниматься в кино. На его счету более сотни фильмов, а последняя его работа — роль в фильме Пьера Паоло Пазолини «Большие птицы и малые» (1966). Два года ранее у Пазолини (в фильме «Евангелие от Матфея») снимался и сам Джорджо Агамбен.

24 «Сверх этого все это направлено на то, чтобы о каждом предмете в равной степени выяснить, каков он и какова его сущность, ибо словесное наше выражение здесь недостаточно. Поэтому-то всякий имеющий разум никогда не осмелится выразить словами то, что явилось плодом его размышления». См.: Платон. Письма / пер. С. П. Кондратьева // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1994. С. 494.

У Джамбаттисты (всюду, за исключением, наверное, только двух изумительных гравюр) Пульчинелла предстает эдаким гипертрофированным, мрачным и в самом деле грубым, «клецковатым» существом — уродливой и гротескной тушей, которая только и делает, что стряпает клецки, поглощает их, переваривает



и испражняется (в последнюю пятницу карнавала в Вероне отмечался праздник под названием *Venerdì Gnoccolare*, Пятница Клецек — он-то, по мнению исследователей, и послужил мотивом для рисунков Джамбаттисты). Если сравнивать с мягкой и в то же время торжественной палитрой его фресок и с величавым, несколько скептическим изяществом остальных персонажей, то контуры Пульчинеллы, выведенные черной тушью — и местами слегка тонированные сепией, — кажутся резкими, беспощадными, почти что отчаянными. По меньшей мере на четырех работах Джамбаттисты Пульчинелла испражняется или мочится (на одной из картин, написанных

маслом, он стоит в окружении шести Пульчинелл и при тусклом ночном свете справляет нужду, с вызовом косясь на зрителя). На двух рисунках изображено, как он переваривает пищу, развалившись с набитым брюхом на земле (в одном случае на спине, а в другом — ничком), и есть в этих сценах что-то нечеловеческое,



запокойное. И даже когда Джамбаттиста рисует его в позе речного бога, который возлежит, опершись на некое подобие сфинкса, из сосуда под его рукой изливается не вода, а поток клещек, что лишь подчеркивает контраст с мифическим эталоном.

В цикле «Развлечения для детей» нет ничего подобного. Жизнь Пульчинеллы переигрывает и настойчиво повторяет простые эпизоды человеческого существования: рождение, помолвку, женитьбу, досуг, приключения, работу, смерть. «На каждом листе он [Джандоменико] сочиняет непрерывную историю, которая меняется в соответствии с жизненными этапами и диапазоном настроений:



отход к фантазмагории совмещается с точным воспроизведением бытовых деталей; персонажи затушеваны и превращены в силуэты, нескладные образы выделяются на размытом фоне»²⁵. Телесность Пульчинеллы, которую Джамбаттиста изображает как нечто отвратительное, у Доменико становится светлой и чистой — так, будто сыну удалось снять заклятие, сковывавшее руку отца. И если Джамбаттиста рисует своего Пульчинеллу резкими и порой даже яростными штрихами, то у Джандоменико это «трепетная, тонкая, полупрозрачная» фигура, кое-где подсвеченная мазками белил и сепии, которые «набросала танцующая рука»²⁶. Намеренно противореча отцу, Джандоменико устанавливает тесную, открытую связь между мифом и вселенной Пульчинеллы.

Вполне понятно, что сын долгое время оставался в тени славы и таланта отца. И даже в 1972 году, когда Джандоменико уже был открыт заново (в частности благодаря замечательной монографии Адриано Мариуца), а Роберто Лонги — быть может, несколько преувеличивая, — назвал его в «Пяти веках венецианской живописи» «художником более искренним, чем Тьеполо-отец», еще могло выйти в свет очередное исследование о Джамбаттисте под типовым заголовком «Рисунки Тьеполо», заведомо предполагавшим, что художника-сына не существует.

На многих работах Джамбаттисты из серии «Каприччи»²⁷ — как, например, на гравюре «Обнаружение могилы Пульчинеллы» — мы видим фигуру старца (возможно, волхва или философа), одетого

25 *Mariuz A. Giandomenico Tiepolo. Alfieri, Venezia, 1971. P. 14.*

26 *Mariuz A. Op. cit. P. 79.*

27 Имеется в виду цикл *Vari capricci*, в русских источниках также распространено название «Разнообразные причуды».





в накидку с удлиненными рукавами. Похожие фигуры — некоторые исследователи, не вдаваясь в подробности, называют их «восточными» — появляются у Джандоменико уже в первом живописном цикле — на стояниях Крестного пути в церкви Сан-Поло. Как известно из письма Пьетро Висконти, эти «чужестранные персонажи, одетые на испанский или славянский манер, и прочие карикатурные образы» казались неуместными и вызывали недовольство современников, ведь «нынче таких людей не встретишь, однако ж он их расписал, поскольку они пришлись ему больше по душе»²⁸.

В «Развлечениях» этому типу полностью соответствует фигура старца в тюрбане и широком полосатом халате. Зачастую его величавый силуэт возвышается на переднем плане, как на рисунке «Пульчинеллы у ограды виллы», где он — единственный человек в окружении пяти Пульчинелл — стоит, заткнув руки за пояс, и будто бы гневно взирает на спящего Пульчинеллу. Собственно, заложенные за пояс руки и указывают нам на возможное происхождение образа, ведь этот жест однозначно отсылает к другой знаменитой фигуре в тюрбане, таившей в себе загадку как для современников, так и для следующих поколений: речь идет о персонаже, стоящем в центре картины Джорджоне, которой Микель²⁹ еще в 1525 году дал название «Три философа на фоне пейзажа»³⁰. А значит, суровый бездействующий соглядатай, пристально наблюдающий за Пульчинеллой, и есть

28 Mariuz A. "Giandomenico Tiepolo", in *Giandomenico Tiepolo. Maestria e gioco, disegni dal mondo*, a cura di A. M. Gealt e G. Knox. Electa, Milano, 1996. P. 20.

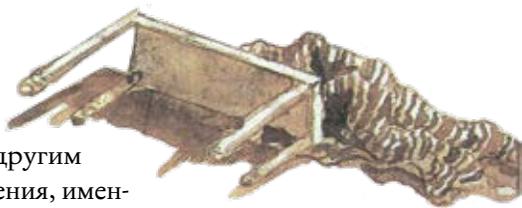
29 Маркантонио Микель (1484–1552) — венецианский искусствовед и коллекционер. Его *Notizie d'opere del disegno* — записки о произведениях искусства из итальянских художественных собраний XVI века — послужили основным источником сведений для атрибуции многих картин, в том числе и работ Джорджоне.

30 *Michiel M. Notizie d'opere di disegno ... scritte da un anonimo, a cura di J. Morelli. Bassano, 1800. P. 64.* Сегодня за этой картиной Джорджоне закрепилось название «Три философа».





«философ». Он же повернут спиной к зрителю в «Посещении арестанта», а в «Продаже скота» мы видим его уже рядом с другим философом. И, вне всякого сомнения, именно он стоит возле плачущей девушки и смотрит на расстрел, а затем на повешение Пульчинеллы (так же молча он созерцал муки Христовы в сцене более раннего «Крестного пути»). И даже если на каких-то изображениях, как, скажем, на рисунке «Ужин Пульчинеллы», его нет, все равно на переднем плане, где-то на полу можно разглядеть его полосатый халат. Так, словно философ всегда неотступно следует за Пульчинеллой, становясь безмолвным свидетелем его жизни.



Сегодня я снова приехал в Ка-Реццонико, чтобы пройтись по пустынным залам третьего этажа и в третий раз увидеть фрески Джандоменико, попавшие сюда после череды хаотичных конфискаций и торго-







вых сделок. Совершенно очевидно, что это единый цикл работ, пусть даже изначально такого замысла у художника могло и не быть (первые монохромные фрески датируются 1759 годом). Прежде я не замечал удивительного сходства между картиной из зала Пульчинелл с двумя стоящими на руках фигурами (1797) и «Вакханалией сатиров и сатиресс» (1771), где два сатира выполняют точно такой же трюк, а ведь здесь прослеживается некая отсылка или цитата, усиливающая, казалось бы, неожиданную взаимосвязь. Такую же параллель можно провести между росписью плафона, получившей название «Качели Пульчинеллы» (1793), и «Качелями сатира» (1771). Конечно же, это соотношение неслучайно: так или иначе — с самого начала или уже позднее — Джандоменико хотел придать своим фрескам общую направленность.







Вотреки распространённому мнению, перед нами не просто «переход от дикого мира к цивилизации» и от «золотого века к нашему времени». Совпадения и пересечения между различными эпохами, а также между этими периодами и вневременьем устроены гораздо сложнее и, на мой взгляд, проявляются на двух отдельных уровнях: во-первых, на мифическом и метаисторическом, где с одной стороны находятся два зала с кентаврами и сатирами, лестница с изображением языческих ритуалов жертвоприношения и статуя изобилия, а с другой — зал Пульчинеллы; во-вторых, на историческом уровне: салон-вестибюль со старым миром умирающей Венеции, иллюстрацией которому служат язвительный «Менуэт на вилле» и «Прогулка», а напротив них — монументальная фреска под названием «Новый мир» (1791). Исторический мир, если так можно выразиться, обрамлен двумя мифическими и вневременными вселенными. Однако хронологически два этих уровня друг от друга неотделимы, оба они существуют — пусть даже по-разному — здесь и сейчас, в залах виллы Дзианиго (или — что, в общем-то, то же самое — передо мной, в музее Ка-Реццонико). И если в мифологии старому историческому миру соответствует полуживотный (или полубожественный) мир сатириков и кентавров, то в мечтах новому, зарождающемуся миру соответствует более или менее человеческий мир Пульчинеллы.

Проницательная мысль Джандоменико заслуживает отдельного и более тщательного рассмотрения. Застав на старости лет чрезвычайно времена, художник формирует между сатирами и Пульчинеллой некую констелляцию (в беньяминовском смысле слова), наделяя этих персонажей тайной системой знаков, которая отсылает их друг к другу и устанавливает между ними неразрывную связь. А значит, на фресках из виллы Дзианиго находит выражение какая-то весьма необычная историософия, которая не только объединяет и согласовывает две самые



что ни на есть удаленные эпохи, но и замещает человеческие лица истории полуживотными или по крайней мере не совсем человеческими фигурами. Последние люди в старомодном своем обличье уходят со сцены под нелепый менуэт, уступая место новым, непредсказуемым актерам: сатирам и Пульчинеллам.

Связь Пульчинеллы с получеловеческими существами из классической мифологии подтверждается на рисунках, где Пульчинеллу похищает кентавр. Здесь Джандоменико обыгрывает сюжет о похищении сатирессы, к которому он уже обращался на монументальных фресках виллы Дзианиго. Для кентавра Пульчинелла — точно так же, как и сатиресса, — оказывается объектом желания, а в роли ревнивого сатира, который, потрясая дубинкой, преследует похитителя, здесь выступают трое разгневанных Пульчинелл, грозящих кентавру дубинками и палками.

Отводя так много пространства в залах Дзианиго сатирам, Джандоменико следует семейной традиции. На офортах «Каприччи» его отец изображает сатиров в непринужденной домашней обстановке, в окружении сатиресс и малолетнего потомства. И у Джамбаттисты, и на фресках в Дзианиго, да и вообще в венецианской живописи (как тут не вспомнить об изумительном маленьком сатире на переднем плане картины Тициана из цикла «Вакханалии»³¹, выполненной по заказу Альфонсо д'Эсте, или об одном из самых чувственных полотен Джамбаттисты, где сатир неизвестно зачем держит перед спящей Венерой зеркало) сатиры представлены как полулюди-полукозлы с копытами и ногами, снизу покрытыми шерстью. В этом смысле полно-

31 Скорее всего, имеется в виду картина «Вакх и Ариадна».



ценным сатиром можно назвать и Марсия, с которого Аполлон на одной из последних картин Тициана безжалостно сдирает кожу, подвесив его вниз головой³². В греческой вазописи (пожалуй, самым древним примером здесь служит «ваза Франсуа», которую датируют VI веком до нашей эры) сатиры первоначально изображались в виде длинноволосых бородатых фигур с заметно эрегированными половыми органами и с характерными лошадиными ногами и хвостами. Античные авторы нередко отождествляли их с силенами: «Тех из сатилов, — пишет Павсаний, — которые достигают преклонных лет, называют силенами» (I. 23. 5)³³. С ним соглашается и Сервий: «До тех пор пока силены не состарятся, их причисляют к сатирам» (Сервий. Комментарий к «Буколикам» Вергилия. 6. 14). В «Киклопе» Еврипида Силен предстает в роли прародителя сатилов (его даже именуют *Pappasilenos*, то есть «дедом Силеном»³⁴). Так или иначе, и сатиры, и силены наделены музыкальными способностями, и в итоге они оказываются в танцующей свите Диониса, к которой на гравюрах Джамбаттисты отсылают флейта и бубен, будто случайно оставленные на земле.

Много веков, а точнее, почти два тысячелетия назад один из философов сделал именно сатира (или силену) своим главным героем. Все помнят, как Алкивиад в конце «Пира» сравнивает Сократа с силеном, а дабы подчеркнуть, что это не шутка, он поспешно прибавляет: «К сравнениям я намерен прибегать ради истины,

32 Агамбен описывает картину Тициана «Наказание Марсия».

33 Павсаний. Описание Эллады / пер. и примеч. С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк. СПб.: Алетей, 1996. Т. 1. С. 79.

34 В русской традиции закрепился вариант «папаша Силен», однако в самом тексте «Киклопа» (в переводе И. Ф. Анненского) это словосочетание не встречается и, более того, Одиссей неоднократно называет Силену «стариком».

а совсем не для смеха» (215 *a*)³⁵. И действительно, Сократ не просто «похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей и которых художники изображают с какой-нибудь дудкой или флейтой в руках. Если раскрыть такого силену, то внутри у него оказываются изваяния богов» (215 *b*)³⁶. Мало того, что он «похож <...> на сатира Марсия», но еще и «сходен с силенами внешне [*eidos*]» и «в остальном [*talla*]»³⁷. Это физическое сходство с сатиром (о котором Платон снова упоминает в «Теэтете» — «похож <...> своим вздернутым носом и глазами навывкате» (143 *e*)³⁸ — и которое, судя по всему, было общеизвестным фактом, если на него намекает даже Ксенофонт: один из персонажей его «Пира» говорит, что если бы он походил на Сократа, то «был бы безобразнее всех Силенов в сатирических драмах» (IV. 19)³⁹) сочетается с некоей сущностной самобытностью, решительно не позволяющей сравнить его ни с одним из людей, которые когда-либо жили или будут жить на земле (по словам Алкивиада, он «настолько своеобразен, что ни среди древних, ни среди ныне живущих не найдешь человека, хотя бы отдаленно похожего на него. Сравнить его можно, как я это и делаю, не с людьми, а с силенами и сатирами — и его самого, и его речи» — Платон. Пир. 221 *d*)⁴⁰.

Сделав Сократа — не человека, а сатира, силену — основным действующим лицом диалогов (которые — хоть ни трагедиями, ни комедиями они не были — все же имели определенное

35 Платон. Пир / пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 126.

36 Платон. Пир. С. 126.

37 Там же. С. 126.

38 Платон. Теэтет / пер. Т. В. Васильевой // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 194.

39 Ксенофонт. Пир / пер. С. И. Соболевского // Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М.: Наука, 1993. С. 174.

40 Платон. Пир / пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 132.

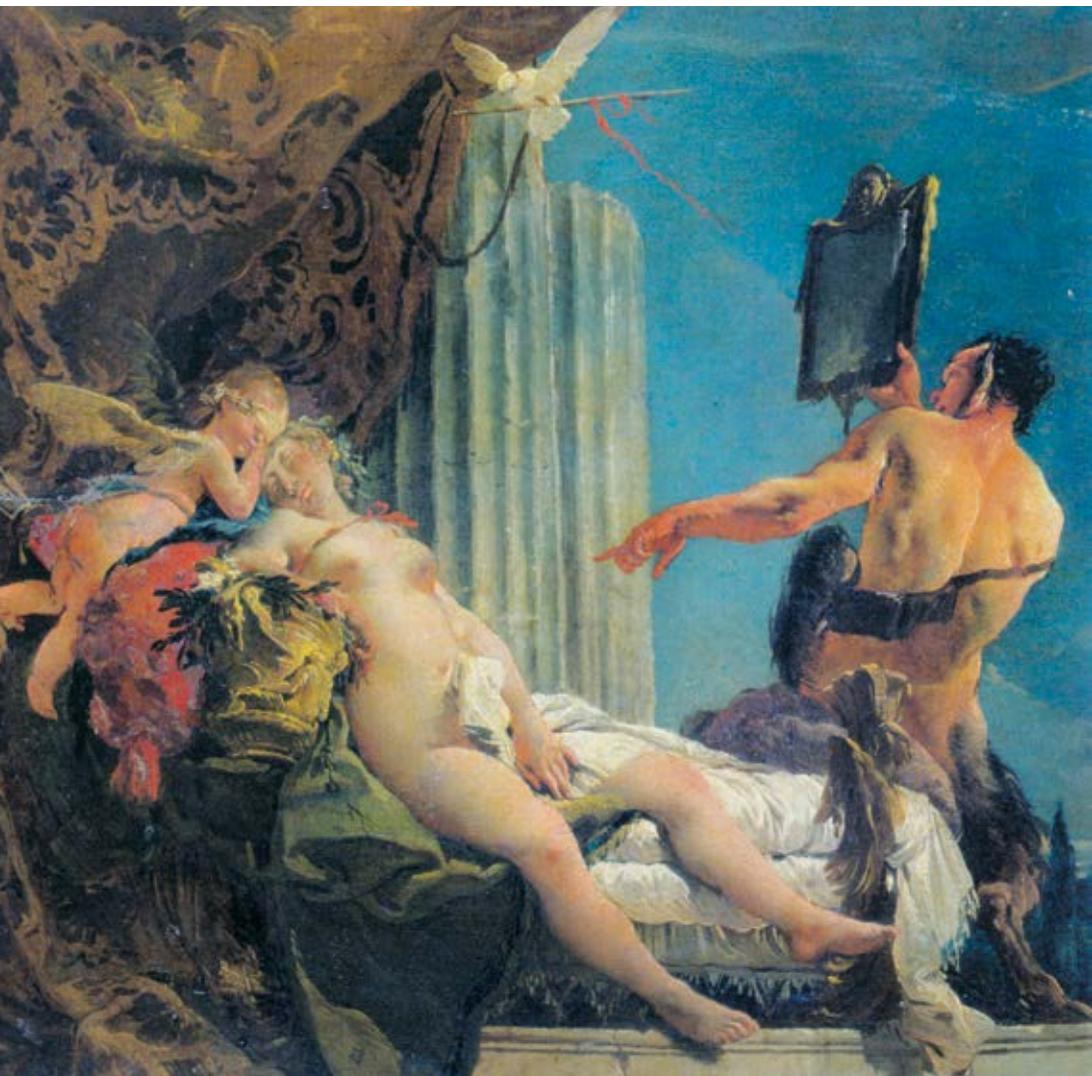
отношение к театру), Платон будто подспудно дает понять, что субъектом философии не может быть человек, некое «я» или характерный персонаж, подобный остальным героям поэтического повествования.



В «Государстве» (394 с)⁴¹ Платон выделяет три вида поэтического повествования (*diegesis*): первый — простой, как в поэмах Эмпедокла и Парменида, второй — основанный на подражании (трагедии и комедии), и третий — смешанный (эпический). Сократические диалоги относятся к четвертому виду, и главный герой в них — не человек, а сатир.

Поэтической формой, центральное место в которой отводилось сатирам, была сатирическая драма (*satyrikon drama*), и еще со времен Эсхила ее давали после заключительной части трагической

41 Платон. Государство / пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 159.



трилогии. Она представляла собой игривую трагедию, *tragoedia paizousa*, где в качестве хора выступали не граждане, а сатиры. В «Поэтике» Аристотель утверждает, что трагедия произошла от действий хора сатиров (*ek satyrikou*). В этом смысле сатиры — фигуры более древние, чем трагические герои, и, замещая человеческих персонажей сатирами или совмещая одних с другими, сатирическая драма возвращается к иным, нечеловеческим истокам театра в целом.

Мысль о том, что платонический диалог сравним с сатирической драмой, высказал сам же Платон. Собственно, в конце речи Алкивиада Сократ называет хвалебную тираду своего друга и поклонника «сатирико-силеновской драмой [*to satyrikon sou drama touto kai silenikon*]» (Платон. Пир. 222 d)⁴². В таком случае и невероятно длинный панегирик Сократу, который Платон выводит в диалогах, тоже оказывается драмой, где роль главного героя отдана сатиру. Начав с исторического жизнеописания реального человека, то есть с очень специфической разновидности трагедии, автор под конец превращает Сократа в существо, утратившее человеческие черты, в неподражаемого актера сатирической драмы.

И если параллель между сатирами и Пульчинеллой, завладевшим фантазией Джандоменико в Дзианиго, верна, тогда Пульчинелла — это философский персонаж и в «Развлечениях» описывается его нечеловеческое, полуживотное или почти божественное житие.

Первичный смысл античной комедии сохранился в парабасе. Этот термин — который дословно переводится как «движение в сторону»,

42 Платон. Пир / пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 133.

отклонение, нарушение» — обозначал момент, наступавший, когда действие прерывалось, актеры уходили со сцены, а хор снимал маски и, повернувшись непосредственно к зрителям, вновь становился тем, чем и был изначально: комосом — веселой, шумной и дерзкой Дионисовой свитой. Следовательно, парабаса была не просто перерывом или отступлением, а именно таким перерывом, во время которого внезапно проявлялась исходная сила — или, если угодно, одна из исходных сил, нарушающих и перекраивающих (ведь первая часть парабасы называлась «комматсион», что переводится как «отрезок») установленный порядок действия.

В комедии с участием Пульчинеллы нет — несмотря на привычную иллюзию сюжета — ничего, кроме парабасы. Пульчинелла не играет в драме, он ее уже изначально прервал, он уже изначально ушел прочь, срезав путь или отыскав окольную тропу. Он и есть чистая парабаса: уход с подмостков, из истории, из вздорной и неубедительной сценки, в которую его пытаются вовлечь. В людской жизни — такова его наука — важнее всего найти выход. Куда? К исходной точке. Потому что исходная точка всегда оказывается в самом центре и выражается исключительно через прерывание. А прерывание и есть выход.

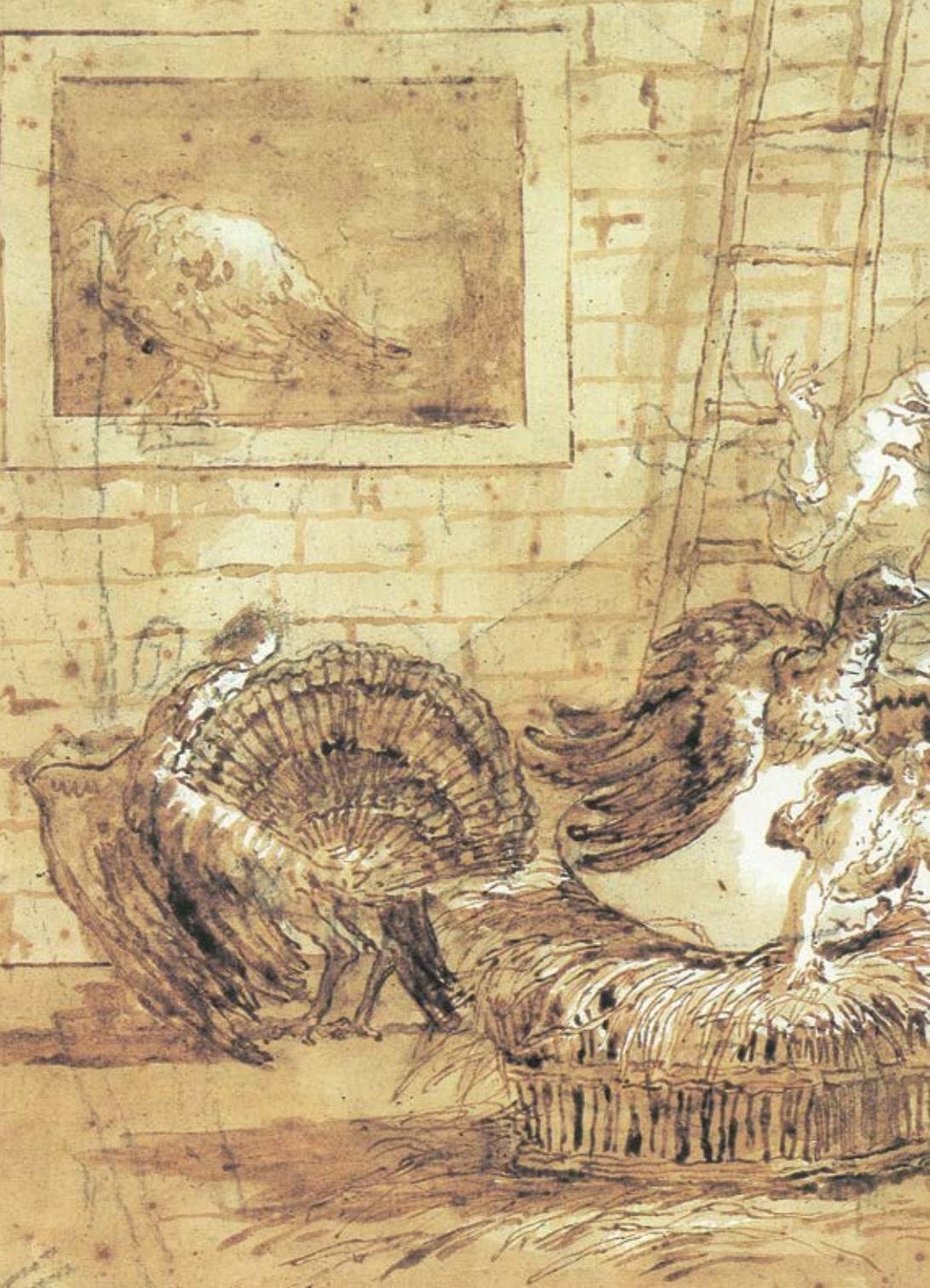
Ubi fracassorium, ibi fuggitorium — где катастрофа, там и путь к отступлению.

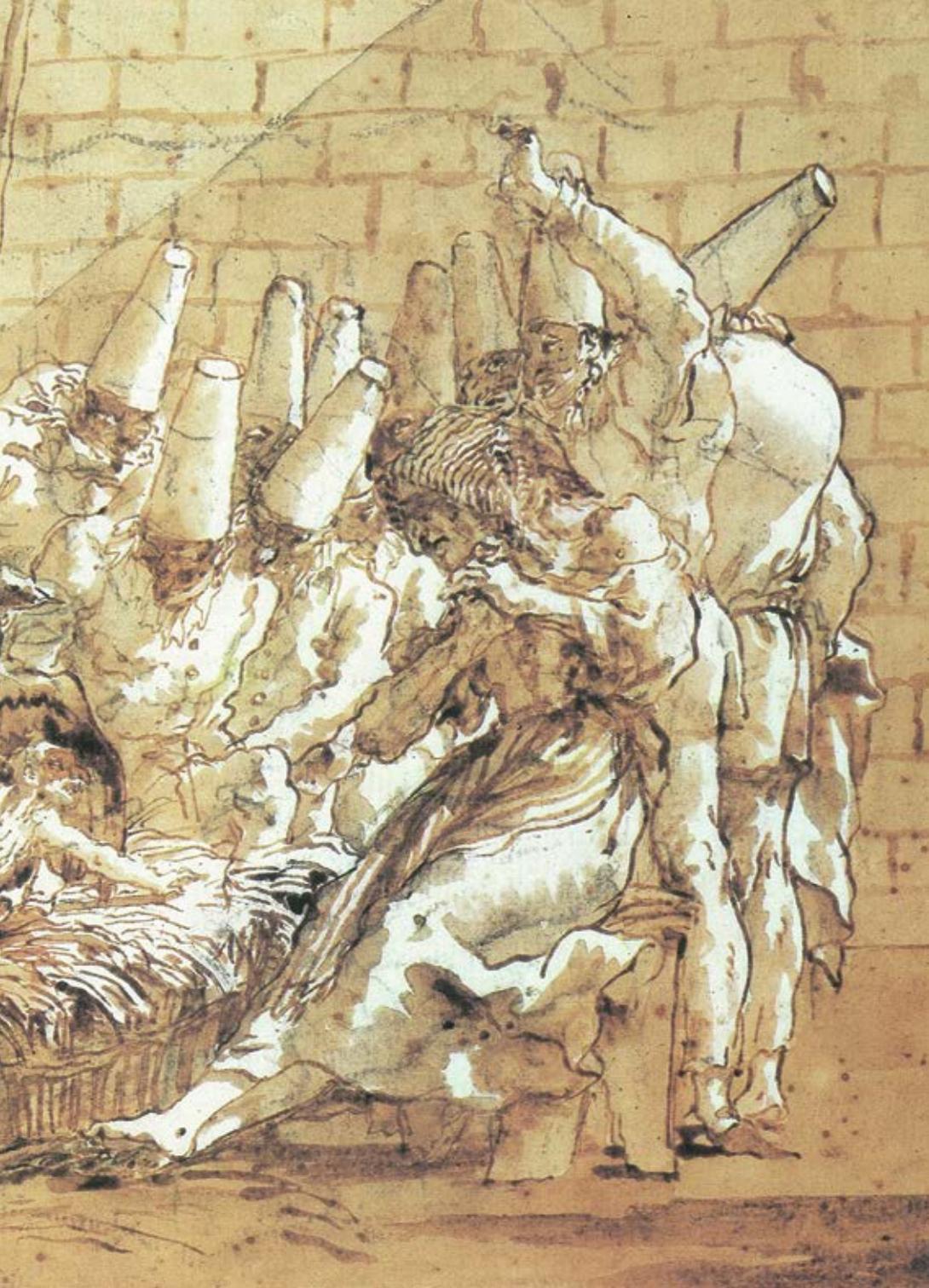
II

Судя по имени, Пульчинелла (производное от *pullecino* — «цыпленок») — это курообразное существо, эдакая бескрылая птица. К тому же кукольные традиционно озвучивают его скрипучим голосом, точь-в-точь как у Дональда Дака. И все-таки этимология тут не совсем ясна, поскольку уменьшительная форма от *pullecino* должна быть *pulleciniello*, а не *pulicinella*, — последний же вариант, как ни странно, предполагает женский (или по меньшей мере неопределенный) род. Так или иначе, именно в честь этой этимологической традиции на первом листе «Развлечений» изображено рождение Пульчинеллы из огромного индюшачьего яйца, а фоном для сего действия служат внутренний двор и стена, на которой висит портрет предка, подтверждающий куриную родословную.

В комедии, которую в 1632 году написал Сильвио Фьорилло⁴³, подаривший нам этого персонажа, Пульчинелла отреко-

43 Имеется в виду комедия Сильвио Фьорилло «Постоянство Лучиллы с потешными выходками и доблестными проделками Пульчинеллы» (*La Lucilla costante con le ridicole disfide et prodezze di Policinella*).





мендован так: «Поличинелла де Гамаро де Тамаро Коккумато де Наполе родом из Понтеселиче, сын Марко Сфили и госпожи Сбриньяприесто», а позже появляется и вариант «Ковьелло Четрулло Четрулли». Однако само имя «Пульчинелла» упоминается уже в источниках XIV и XV веков.

Смысловая нагрузка у имени в трагедии и в комедии неодинакова: «Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фавулу [*mythos*] по законам вероятности, поэты таким образом подставляют любые имена, а не пишут <...> на отдельных лиц. В трагедии же придерживаются имен, взятых из прошлого» (Аристотель. Поэтика. 1451 *b*)⁴⁴. Трагическое имя необходимо, поскольку оно определяет судьбу и вину индивида, а не его характер. В комедии, напротив, имя выбирается случайно, это скорее прозвище, которое отражает не судьбу, а характер. Характер же в принципе невиновен. Что касается Пульчинеллы, то собственное его имя (Пульчинелла) — это имя реального персонажа, а уже как комической маске ему могут присваиваться другие, произвольные имена (Гамаро де Тамаро, Ковьелло Четрулло и т.д.).

В «Поэтике» дается определение трагедии, и на его основе мы можем от обратного вывести критерии комедии, которые в книге не указаны. «Трагедия, — пишет Аристотель, — есть подражание не людям, но действию [*praxeon*] и жизни [*bion*], счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель — какое-нибудь действие, а не качество [*poiotēs*]; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру [*ēthos*], а по действиям — счастливыми или наоборот. Итак, они действуют не для того,

44 Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. В. Г. Аппельрота. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 68.



чтобы подражать характерам [*opos ta êthê mimesonthai*], но благодаря этим действиям [*dia tas praxeis*] они обретают и характеры [*ta êthê symperilambanousin*]; следовательно, действия [*ta pragmata*] и фабула составляют цель трагедии <...>. Без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы» (1450 а)⁴⁵. Чтобы понять сформулированное в этом отрывке определение трагедии, попробуем представить себе, что в софокловской драме Антигона действует так, как действует, лишь потому, что ей свойственны определенные черты характера (например, склонность, своенравие или любое другое качество из перечисленных у Теофраста): тогда трагедия перестает быть трагедией и мгновенно превращается в комедию. Ведь в трагедии важны не характеры, а действия: по словам Аристотеля, поступки трагического героя не воспроизводят его *êthos*, наоборот, характер — это лишь побочное следствие поступков и потому в трагедии его может вообще не быть. А значит, коль скоро трагического героя определяют и ограничивают его же поступки, от совершения которых он никак не может отказаться, на него — даже если он не злой и не безнравственный — из-за какой-то ошибки (*amartia*) могут обрушиться беды и печали.

Ситуация с комическим персонажем прямо противоположная: поскольку его поступки служат для воспроизведения характера, то они не имеют для него ни малейшего этического значения и никак на нем не отражаются. А потому, как правило, они

45 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 58–59. Цитата изменена. Русская версия текста отличается от той, которую цитирует Агамбен. Предложение «Итак, они действуют не для того, чтобы...» В. Г. Аппельрот перевел следующим образом: «Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры».



принимают вид лацци, то есть сумбурных движений и жестов, направленных исключительно на то, чтобы прервать действие и снять всякую ответственность с характера. Именно поэтому Аристотель пишет, что смешное (ведь комедия и есть подражание смешному) — это некоторое заблуждение [*amartema ti*] «и безобразие, никому не причиняющее страдания [*anodynon*] и ни для кого не пагубное; так <...>, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без страдания» (Аристотель. Поэтика. 1449 а)⁴⁶.

В описании 73 сценических действий, которое оставил нам величайший Арлекин всех времен Доменико Бьянколелли, то и дело встречаются такие высказывания от первого лица, как: «я продельваю лацци», «я выполняю несколько лацци», «я совершаю жест», «эти лацци я повторяю дважды или трижды». И всякий раз лацци не связаны с сюжетом, с действиями внутри фабулы (*mythos*), но, судя по предполагаемой этимологии самого термина⁴⁷, они замедляют и прерывают ход событий, а затем внезапно его ускоряют. «Оттавио беседует со своей возлюбленной, которая хочет переодеть его в девушку, и когда та снимает и протягивает ему юбку, появляюсь я и спускаю штаны, чтобы облегчиться»⁴⁸.

Это не значит, что комику предоставлена такая свобода, какой не бывает у трагиков: наоборот, возникает ощущение, будто его действия продиктованы некоей механической необходимостью,

46 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 53.

47 Происхождение слова *lazzo* точно не известно. В некоторых источниках указывается связь с латинским *actio* — «действие», «жест», или с латинским же *lax* — «обман», «мошенничество». Другие источники отсылают к итальянскому омониму *lazzo* (от лат. *lacteus* — «молочный») — «едкий, кислый».

48 Taviani F., Schino M. *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze, La casa Usber, 1982. P. 222.

будто он — точно так же, как Арлекин, кролик Роджер или Харпо Маркс⁴⁹ — просто не может обойтись без лацци, но в том-то и заключается его невинность, что за ним раз и навсегда закреплен определенный характер. Трагический герой мог бы действовать иначе, и поэтому его жребий и его вину определяет ошибка (*amartia*); а заблуждение (*amartema*) комика лишь вызывает его к одному-единственному характеру.

Когда кто-то или что-то всегда, неисправимо остается таким, как есть,— в этом вся суть Пульчинеллы. Но тогда и понятие неисправимого, имевшее и имеющее для меня огромное значение, само по себе комично.

Пульчинелла — это не существительное, а наречие: не *кто*, а *как*.

Это не характер и не узнаваемый типаж: подобно маске, которую Поллукс назвал *pancbrestos*, «годной для всего»⁵⁰, Пульчинелла собирает и фактически смешивает в себе все первичные черты, свойственные комическим персонажам.

Трагедия: участь, наступающая человека вопреки его воле, из-за ошибки в действиях, за которую ему так или иначе приходится расплачиваться.

Комедия: неисправимый характер с присущим ему непоправимым заблуждением, которое выражается не в действии, а в лацци.

Характер — это комический облик судьбы, а судьба — трагическая тень характера. Пульчинелла же оказывается по ту сторону судьбы и характера, трагедии и комедии. И если, как утверждает Аристотель, «характер — это то, в чем обнаруживается направ-

49 Артур (Харпо) Маркс (1888–1964) — американский комедийный актер, один из участников семейной труппы «Братья Маркс».

50 Этот термин Агамбен заимствует из IV книги «Ономастикона» (IV. 135) Юлия Поллукса, в которой представлено описание театральных масок.





ление воли, [то], что кто-либо предпочитает или чего избегает» (Аристотель. Поэтика. 1450 b⁵¹), тогда Пульчинелла не предпочел ничего, он и есть то самое, чего он никогда — даже ненароком — не хотел делать и чем никогда не хотел быть.

В салоне Джиакино Джандоменико запечатлел и самого себя: он стоит рядом с отцом и растерянно смотрит на «новый мир», провозвестником которого здесь служит космограма — одно из технических изобретений, предвосхитивших появление кинематографа. Как и полагается (ведь новое пока еще безлико), все персонажи — а это многочисленная разнополая, разновозрастная и разночинная толпа — повернуты к зрителю спиной. Исключение составляют лишь два художника, которые наблюдают за происходящим (они изображены в профиль), и ребенок в центре картины (ему-то и принадлежит грядущий мир). Миловидное лицо женщины за спиной Джандоменико, также выписанное в профиль и почти полностью исчезающее в оборках белого чепца, напоминает нам о том, что женскому обаянию найдется место во все времена. С противоположной стороны на одной линии с профилем девушки мы видим белый колпак, а из-под него — точно так же, как из-под чепца, — показывается еще одно лицо (если его можно назвать лицом): маска Пульчинеллы, возвещающая о вневременном царстве (или призрачном видении), которое знаменует конец исторического мира и которое семь лет спустя достигнет пышного расцвета в зале Пульчинелл.

Пульчинелла: *Lu minno nuovo è cosa vecchia pe' me, ca l'aggio visto chiù de cientocinquanta vote.*

Для меня новый мир — штука старая, я его уже сто пятьдесят раз видел, а то и больше.

51 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 60.



Что значит маска комедии дель арте? Кто такие Арлекин или Панталоне? Кто такие Бригелла и Доктор? Кто такой Пульчинелла?

«За образом Пульчинеллы стоит не один конкретный художественный персонаж, а целая *группа персонажей*, которых объединяет разве что имя, а также — в какой-то степени — черная полумаска, белая рубашка и остроконечный колпак. Для обозначения таких групп персонажей используется весьма неудачный термин „комические типажи“. Но как вообще можно обозначить или даже пытаться определить группы, сведенные наугад, на основе абсолютно внешних и поверхностных признаков? Желая выявить общие черты этих персонажей и действуя методом отсева, мы рискуем получить в итоге только имя и, пожалуй, еще костюм»⁵². (Здесь дается неточное описание: в действительности колпак имеет форму не остроконечного, а усеченного конуса. Видимо, Кроче ссылается на изображение Пульчинеллы (Пуличиньелло) в «Танцах Сфессании» Жака Калло, однако сегодня исследователи считают, что имена на гравюрах указаны произвольно). Лишь свойственное Кроче пресловутое неприятие любых антропологических концепций объясняет тот факт, что имя и маска кажутся ему чем-то внешним и поверхностным. Можно подумать, он по простоте душевной не догадывается о том, что слово «персона» — эта *rationalis naturae individua substantia*⁵³, — которым Запад

52 Croce B. *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia: Ricerche ed osservazioni*. Roma, E. Loescher & C., 1899. P. 2.

53 «Индивидуальная субстанция разумной природы» (*лат.*) — такое определение персоне (личности) дал Боэций в трактате «Против Евтихия и Нестория», см.: Боэций. Против Евтихия и Нестория / пер. Т. Ю. Бородай // Боэций. Утешение философией и другие трактаты. М.: Наука, 1990. С. 172.



огульно заклеимил и божественное, и человеческое, переводится с латыни попросту как «маска». Отречься от любой сущностной индивидуальности, без сожаления отказаться от всякой личности и целиком, навечно превратиться лишь в имя и маску — такую роль Пульчинеллы поверхностной уж точно не назовешь. Даже если для этого ему не нужно тратить никаких усилий или что-либо решать. Он такой, как есть, и выбор перед ним никогда не стоял.

А ведь уже для Боэция было очевидно, что теологическое и вместе с тем антропологическое понятие «персона» восходит к маске и в конечном итоге ведет начало от театральных подмостков. Этот блестящий мыслитель, оказавший огромное влияние на западную культуру еще и как переводчик, пытался найти латинский аналог для греческого термина *hypostasis*, который в трудах греческих отцов служит для обозначения трех лиц божественной сущности. По его мнению, при буквальном переводе на латынь возникал риск смешения этого греческого термина с понятием «сущность», а потому он предпочел вариант *persona*. «Ведь слово „лицо“ (*persona*), — пишет он в трактате «Против Евтихия и Нестория», — произошло совсем иначе: оно произведено от тех личин [или масок], которые служили в комедиях и трагедиях для представления отдельных друг от друга людей. <...> У греков также есть слово, обозначающее [театральную] маску: *prosopa*, оттого что она накладывается на лицо перед глазами. А так как гистрионы, надев маски, представляли в трагедиях и комедиях индивидуальных людей, отличающихся друг от друга, — Гекубу или Медею, Симона или Хремета, — поэтому-то и прочих людей, которые узнаются каждый благодаря определенным своим чертам, латиняне стали называть «лица» (*personae*), а греки — *prosopa*. Однако греки гораздо более четко обозначили индивидуальную

субсистенцию⁵⁴ разумной природы, назвав ее *hypostasis*; у нас же не хватает слов для обозначения, и потому мы сохранили переносное название, именуя «лицом» (*persona*) то, что они зовут *hypostasis* (ипостась)» (III. 9–23)⁵⁵.

Поскольку «у нас не хватает слов для обозначения», то «персональный» характер современного субъекта — одновременно в метафизическом, психологическом и политическом смысле — уходит корнями в тринитарную теологическую доктрину и через нее же возвращается к трагической или комической маске (здесь важно отметить, что, исследуя чисто теологическую проблему, Боэций ссылается на трагических героев — Гекубу и Медею — и на комических персонажей — Симона и Хремета). А коли Пульчинелла — это маска, то он так или иначе связан с «персональным» вопросом, а любой персональный вопрос всегда оказывается еще и теологическим.



54 Здесь Агамбен заменяет оригинальный термин Боэция «субсистенция» на слово «субстанция», проводя параллель с предыдущей цитатой. Однако сам Боэций различает эти два понятия: «Всякий, кто взглянет достаточно глубоко и внимательно [в эту проблему], увидит, что субсистенция и субстанция — не одно и то же. Ибо словами *subsistentia* и *subsistere* мы называем то, что греки зовут *oysiosis* и *oysiastha*; а как *substantia* и *substare* мы переводим их *hypostasis* и *hyfistasthai*. Субсистенция — это то, что само не нуждается в акциденциях для того, чтобы быть. А субстанция — это то, что служит неким подлежащим для других акциденций, без чего они существовать не могут; она «стоит под» (*substat*) акциденциями как их подлежащее. Таким образом, роды и виды — только субсистенции; ибо роды и виды не имеют акциденций» (см.: Боэций. Против Евтихия и Нестория. С. 173).

55 Там же. С. 172–173.

Фест пишет, что в конце представления античные исполнители ателлан — в отличие от других гистрионов — не были обязаны снимать на сцене маску (in scena ponere personam — 238 L)⁵⁶. Поэтому их называли personati — так, словно маска была их сущностным продолжением.

Жест современных актеров, которые, как Эдуардо Де Филиппо⁵⁷, исполнив роль, снимают маску или сдвигают ее на лоб, для Пульчинеллы попросту невозможен. Пульчинелла не может снять маску, потому что под ней нет лица. Следовательно, он развенчивает ложную диалектику, установившуюся между маской и лицом и пагубно влияющую на театр, а вместе с ним и на западную этику. Нарушая эту диалектику, Пульчинелла устраняет и все «персональные» вопросы, отвергает все теологические доктрины.

(Хотя Эдуардо сам неоднократно надевал маску, по отношению к Пульчинелле он все же был настроен антагонистично, продолжая традицию Скарпетты⁵⁸, который исключил фигуру Пульчинеллы из репертуара театра Сан Карлино. Когда в интервью Франко Дзеффрелли Эдуардо демонстрирует, как с помощью статичной черной маски можно выразить самые разнообразные чувства и состояния — от смеха до слез и от высокомерия до стыда, — он изменяет основополагающему

56 В русском переводе Феста (Павел Диакон. О значении слов: эпитама сочинения Секста Помпея Феста / пер. А. А. Павлова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018) раздел 238, цитату из которого приводит Агамбен, пропущен.

57 Эдуардо Де Филиппо (1900–1984) — итальянский актер, режиссер, драматург, написавший более 50 комедий, сын Эдуардо Скарпетты (см. примеч. 58). В 1955 году в Неаполе Де Филиппо основал актерскую труппу «Скарпеттиана», с которой он вернул на сцену классические неаполитанские спектакли XIX века, а также ставил собственные пьесы и пьесы своего отца.

58 Имеется в виду итальянский актер и драматург Эдуардо Скарпетта (1853–1925), реформировавший неаполитанский театр: он отказался от «народных» сюжетов и традиционных масок и ввел в театральный репертуар французские комедии, адаптировав их для итальянской публики.

для Пульчинеллы принципу, отказываясь от той невыразительности лица, которая так заметна на рисунках Тьеполо).

Типаж — это гибрид уникальности и универсальности, индивидуальная черта, лежащая в основе серийного воспроизводства. Как у ангелов, каждый из которых, по мнению теологов, представляет собой отдельный вид, так и у Пульчинеллы уникальные черты невозможно отделить от итераций. Поэтому-то Пульчинелла, как и Арлекин, никогда не бывает один. Где он, там всегда «гурьба» (*masnada*): *maisnie Hellequin*, свита Эллекена — не просто множество или толпа, а адская свора демонов и призраков, которая разоряет и уничтожает все на своем пути. Но в отличие от Арлекинов Пульчинеллы ведут себя миролюбиво: они предпочитают танцевать, дурачиться и возиться с животными, влюбляться, заниматься ремеслами — словом, жить. Эдакий народец, только вечный и лишенный истории, подобно ангелам или плебеям. Однако даже в этой гурьбе Пульчинелла глубоко одинок, он смотрит на нас и, «ослепленный одиночеством», не видит наших взглядов. Говорят, так смотрят самые величественные и свирепые звери, когда, встретив человека, будто не замечают его.

Впрочем, здесь смешиваются не только уникальность и универсальность: человек из плоти и крови и его маска точно так же оказываются за той чертой, где их уже невозможно отличить друг от друга. Арлекин, Пульчинелла, Фриттеллино, Бельтраме — это вовсе не роли, которые исполняли Доменико Бьянколелли, Сильвио Фьорилло, Пьер Мария Чеккини или Николо Барбьери: и актеры, и маски попадают в такое пространство, где реальный мир и театральная сцена срастаются воедино, теряя какие бы то ни было различия. Ничто так красноречиво не свидетельствует об этом счастливом слиянии жизни с маской, как

подписи актеров комедии дель арте: Николо Барбьери по прозванию Бельтраме, Доменико Бьянколелли по прозванию Арлекин, Пьер Мария Чеккини по прозванию Фриттеллино — и впрямь кажется, будто маска неотделима от их жизни (в то же время нельзя даже представить себе актерский договор, на котором стояла бы подпись «Тальма⁵⁹ по прозванию Эдип» или «Элеонора Дузе по прозванию Нора⁶⁰»).

Carlo Conti per Comici. Defez

Джандоменико: Если ты не актер, как Фьорилло, и не маска, как Панталоне или Бригелла, и не персонаж, как Гамлет, тогда кто же ты на самом деле?

Пульчинелла: *Chi song' je? Songo 'nu penziero!*

Кто я-то? Я — идея!

59 Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826) — французский трагик, один из любимых актеров Наполеона, с 1789 года играл в труппе «Комеди Франсез». В исторических очерках часто пересказывается такой эпизод: в октябре 1808 года, приехав на Эрфуртский конгресс, Наполеон привез с собой труппу «Комеди Франсез». В один из вечеров в эрфуртском оперном театре, где собрались все высокопоставленные участники конгресса, была показана постановка вольтеровского «Эдипа», и когда Тальма произнес со сцены фразу: «Дружба великого человека — благодеяние богов», Александр I встал и пожал руку Наполеону.

60 Элеонора Дузе (1858–1924) — итальянская актриса, завоевавшая популярность благодаря ролям в пьесах Габриэле д'Аннунцио и Генрика Ибсена. Вероятно, здесь Агамбен имеет в виду одну из ее самых знаменательных ролей — роль Норы в «Кукольном доме» Ибсена.

Дж.: Хочешь сказать, тебя не существует?

П.: *Te facevo cchiù addutturato de filosofia. Dice Platone ca l'idee assistono, ca esse surtanto overamente assistono.*

Я думал, в философии ты разбираешься получше. Платон говорит, что идеи существуют, что вообще только они и существуют.

Дж.: Не знал, что ты философ.

П.: *E je nun sapeva ca tu filosofo nun iri, doppo ca habe tanto strolocato ncopp'a Pulecena a Ziniago.*

А я не знал, что ты не философ, и это после всех твоих философствований о Пульчинелле в Дзиниаго!⁶¹

Дж.: Если ты идея, то идея чего именно?

П.: *Pròpeto chisto è 'o punto: je songo 'na idea senza 'a cosa.*

В том-то все и дело: я идея, которая существует без ничего.

В Риме маска ассоциировалась со смертью и с театром: *larva*⁶² — это и призрак умершего, и маска, а у Петрония тем же словом обозначен серебряный скелет, «так устроенный, что его сгибы и позвонки свободно двигались во все стороны» (Петроний. Сати-

61 *Sic!*

62 Дух, скелет, маска, личина (*лат.*).

рикон. 34. 8)⁶³ — то есть марионетка, кукла, наподобие Пиноккио. Здесь напрашивается мысль о том, что театр — римский, а, возможно, и любой другой — каким-то образом связан с загробным царством, что сцена — это портал, открывающий дорогу умершим, некий *mundus*: именно так римляне называли круглое отверстие, через которое три раза в год мертвые — маны — проникали в город живых. Персонажей, появляющихся на сцене, живыми явно не назовешь (а трагические герои так и подавно мертвы еще с незапамятных времен). Живы лишь актеры, которые их воплощают, «персонифицируют», надевают маску.

Об этой особой связи Пульчинеллы со смертью свидетельствует его прозрачное существование: как и *homo sacer*⁶⁴, он обретается среди богов подземного царства, однако его принадлежность к ним настолько утрирована, что ему удастся вообще проскочить мимо смерти. Доказательством служит тот факт, что убивать его совершенно бесполезно: сколько ни расстреливай его, сколько ни вешай, он все равно воскреснет. А раз уж его место — по ту или по эту сторону смерти, то в каком-то смысле он также оказывается по ту или по эту сторону жизни, если учесть, что жизнь от смерти неотделима. В любом случае важно здесь то, что потусторонняя, загробная фигура имеет самое непосредственное отношение к смеху.

63 Петроний Арбитр. Сатирикон / пер. под ред. Б. И. Ярхо, М., 1990 (репринтное воспроизведение издания: Петроний. Сатирикон. М.; Л.: Гос. изд-во, 1924). С. 82.

64 *Homo sacer* («священный человек» или «проклятый человек», лат.) — термин, заимствованный из римского права и ставший одним из ключевых понятий в работах Агамбена. Речь идет о человеке вне закона, которого можно безнаказанно убить, но нельзя принести в жертву. Такая «сакральная» фигура оказывается между жизнью и правом, между человеческим и божественным, и именно эта фигура у Агамбена становится синонимом современного человека, живущего при перманентном «чрезвычайном положении».

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo (Вергилий. Энеида. VII. 312)⁶⁵. Если Ахеронт сдвинется, то на поверхность выйдет вовсе не бессознательное, а Пульчинелла.

Почему для того, чтобы рассмешить, нужно обращаться к духам и обитателям преисподней? Как может дьявольская маска вызывать смех? «Это отнюдь не признак упадка, а закономерный этап развития, и объяснить его надлежит философам»⁶⁶.

Исследователи фольклора и истории театра считают, что Пульчинелла — вместе с Арлекином и Дзанни — входит в дьявольскую свиту, сопровождающую Монарха шутов, Бьяджо или Короля карнавала⁶⁷ во время карнаваловых празднеств, которые еще в раннехристианской Европе пришли на смену языческим сатурналиям, унаследовав типичные для подобных торжеств *insaniae ludibria* (безумные забавы) и *debacchationes obscenas* (развратные буйства)⁶⁸. Если во время карнавала шутят и смеются, так это потому, что смех, гвалт и кутерьма отчасти воспроизводят древние земледельческие ритуалы, которые должны были повесить плодородие почвы и принести обильные урожаи. Но при чем тут Пульчинелла? Конечно, поесть и выпить он всегда не прочь, но до земледе-

65 «Если небесных богов не склоню — Ахеронт я подвигну» (*лат.*). Цитата приводится в переводе С. А. Ошерова (см.: Вергилий. Энеида / пер. С. А. Ошерова // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. С. 249).

66 Слова швейцарского филолога-классика Карла Мейли (1891–1968), цит. по: Toschi P. *Le origini del teatro italiano*. Boringhieri, Torino, 1976. P. 219.

67 Монарх шутов, Бьяджо, Король карнавала — региональные варианты имени центрального персонажа (в этой роли выступает, как правило, чучело или ряженный), возглавляющего карнавальное шествие.

68 Эти выражения Агамбен заимствует у Паоло Тоски (см.: Toschi P. *Le origini del teatro italiano*), который в свою очередь цитирует средневековых представителей церкви, гневно осуждавших карнавалы и гуляния.



лия и сбора урожая ему нет ни малейшего дела. Буйное торжество по традиции завершается настоящим судебным процессом. Карнавал подвергается суду, обвиняется в «хамстве, лукавстве, притворстве, обжорстве, распутстве и дури, свинстве, халтуре, злодействе, похабстве, транжирстве»⁶⁹ и получает смертный приговор. После оглашения вердикта воплощение Карнавала — соломенное чучело или тряпичную куклу — сжигают, вешают или расстреливают. Иногда вместо Карнавала судят и казнят Арлекина или «Старуху». А иногда — Пульчинеллу: «Роль Карнавала, — говорится в рукописи одного из калабрийских фарсов, — играет маленький, тол-

69 Toschi P. *Le origini del teatro italiano*. P. 231.





стый человек, переодетый в горбатого и пузатого Пульчинеллу. На голове у него парик из пакли, а в руках — бутылка и стакан»⁷⁰.

В «Развлечениях для детей» Джандоменико тщательно фиксирует арест, суд, расстрел и повешение Пульчинеллы. Однако никакой логики в последовательности отображения событий не наблюдается: рисунок, на котором Пульчинелла предстает перед судьями, обозначен номером 35, но затем Пульчинелле даруют помилование, и на рисунках под номерами 36 и 37 его встречает и торжественно несет на руках ликующая толпа родственников и друзей. Тогда непонятно, почему на 85-м рисунке Пульчинеллу бичуют — точно так же, как Христа, — без соответствующего судебного решения (в Венеции к бичеванию приговаривали воров и нерадивых студентов), а на 97-м и 98-м — расстреливают и вешают. Значит ли это, что предварительно состоялся суд, который Джандоменико решил не изображать, или же перед нами самочинная расправа? Как бы то ни было, военные мундиры на Пульчинеллах из расстрельной бригады и жезл в руках офицера свидетельствуют о том, что казнь совершается именем закона.

Зачем нужен судебный процесс? Зачем закон — в крайнем и самом ужасающем своем проявлении — вмешивается в жизнь Пульчинеллы, принимая вид таинства, тайны суда? Пульчинелла — как Пиноккио и Карнавал — должен быть предан суду, предстать, как Христос, перед неким Пилатом, которого в карнавальной традиции изображает верзила «в сюртуке, в высоком цилиндре и с нарисованными углем усами»⁷¹. Но главное — чтобы состоялся суд и чтобы суд этот проходил в рамках закона. Ведь только

70 *Toschi P. Op. cit. P. 212–213.*

71 *Ibid. P. 235.*

после того как Пульчинелла подвергнется официальной правовой процедуре, после того как его осудят, приговорят к смерти и приведут приговор в исполнение, только тогда он по-настоящему сможет стать *самим собой*. Оказавшись в руках правосудия, он отрешается от какой бы то ни было сущности, слагает с себя ответственность за все действия: если вы обвиняете меня в «хамстве, лукавстве, притворстве, обжорстве, распутстве и дури, свинстве, халтуре...», что ж, тогда разыграйте эту вашу трагедию, осудите меня и назначьте мне приговор за все то, чем я не могу *быть* и от чего остались только лацци да гримасы: их я и передаю вам в руки. Лацци — не то действие, которое можно вменить кому-либо в вину, оно не предполагает никакой ответственности, это чистое, необратимое «как», без сущности и без юридического, морального лица. Если я — всего лишь характер, метка, некое «как», то такой характер никоим образом нельзя считать моим основным свойством или же моей виной: это то, что я снова и снова отдаю в руки правосудия, и потому я его не принимаю и не отвергаю.

Лацци вызывают смех, поскольку определяющее их действие сводится на нет тем же способом, каким и совершается. Согласно древней и почитаемой традиции, действие — это место для политики, однако здесь оно уже не имеет места, здесь оно теряет предмет и суть. Комическое — это не только невозможность высказывания, напрямую отображенная в языке, но и невозможность действия, которая проявляется в жесте. Впрочем, именно поэтому Пульчинелла — отнюдь не просто неполитичный персонаж: он провозглашает и диктует иную форму политики, которой нет больше места в действии и которая демонстрирует способности тела



в условиях, когда всякое действие становится невозможным. А потому его фигура и приобретает особенную злободневность каждый раз, когда политика переходит критическую черту, — для Джандоменико таким моментом был 1797 год, ознаменовавший конец независимой Венеции, для нас же это закат политики и господство мировой экономики. Пульчинелла подвергает сомнению примат практики и тем самым напоминает нам, что политика существует и до, и после действия.

Нередко острая политическая осознанность Гойи и Роулэндсона⁷², живших в одно время с Джандоменико, противопоставляется «напевной легкости» последнего — тому, как он воспринимает реальность, «едва скрывая нотки горечи», и «с любовью рисует этот мир, понимая его недостатки и все же не умея представить себе никакого другого»⁷³. Но если Пульчинелла и вправду безоглядно и как-то податливо проникает в повседневную жизнь, то она — хотя бы уже из-за его маски — резко переносится в иную, гораздо менее достигаемую реальность. Он не просто неполитичен, он — как тот человек из хора в софокловской «Антигоне» — «безродеи в кругу сограждан», *hypsipolis apolis* (строка 370⁷⁴), то есть «гиперполитичный аполид»: аполид — потому, что он сверхполитичен, а сверхполитичный он потому, что оказался «без города».

Декру⁷⁵ утверждал, что мим — это осужденный, которому заткнули рот, но тело его свободно, а актер — это осужденный,

72 Томас Роулэндсон (1756–1827) — английский художник и иллюстратор, создавший серию карикатур, в которых он высмеивал типажи и быт современного ему английского общества.

73 *Mariusz A. Giandomenico Tiepolo. Afteri, Venezia, 1971. P. 85.*

74 Софокл. Антигона / пер. Ф. Ф. Зелинского // Софокл. Драммы М.: Наука, 1990. С. 136.

75 Этьен Декру (1898–1991) — французский актер, мим, хореограф, сотрудничал с Антоненом Арто и Жаком Превером, разработал собственную систему средств телесной выразительности, в 1941 году основал школу пантомимы. Агамбен комментирует фрагмент из книги Декру «Слово о миме», подробнее см.: Декру Э. Слово о миме / пер. с фр. Е. В. Марковой и др. Архангельск: Правда Севера, 1992.

которого привязали к столбу, но кляпа у него во рту нет. У Пульчинеллы же и тело связано, и во рту кляпа: он только и может, что высказывать невозможность речи и совершать невозможность действия. Всякий раз он доказывает, что человек не способен совершать поступки и произносить слова, а значит, и *прожить жизнь* в принципе невозможно, и эта невозможность — задача по определению политическая.

Действовать можно лишь по ту или по эту сторону действия, говорить можно лишь по ту или по эту сторону слов, а жить можно лишь по ту или по эту сторону жизни.

Поэтому-то перед Пульчинеллой правосудие надевает комическую маску и судебный процесс превращается в пародию, вечно попадая мимо (*parà*) того, что на самом деле подлежало аресту и суду. И вот тому подтверждение: веревка его не душит, пули не ранят и огонь не берет. Все, что остается в руках правосудия — и каждый раз из них ускользает, — это соломенный человечек, тряпичная кукла вместо настоящего Карнавала.

Facilis descensus Averno, день и ночь распахнута дверь, *sed revocare gradum <...> hoc opus, hic labor est* (Вергилий. Энеида. VI. 126-129)⁷⁶. Но Пульчинелле это дается легко: он сколько угодно может спуститься и подниматься, входить в подземное царство и вновь из него выходить.

Существует мнение, что сцена расстрела Пульчинеллы вдохновила Гойю на создание полотна «Расстрел повстанцев в ночь

76 «В Аверн спуститься нетрудно <...>. Вспять шаги обратить <...> — вот что труднее всего» (*лат.*) Цитата приводится в переводе С. А. Ошерова (см.: Вергилий. Энеида / пер. С. А. Ошерова // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида, М.: Художественная литература, 1971. С. 223).



на 3 мая 1808 года», которое сейчас хранится в музее Прадо. На первый взгляд, картина Гойи, написанная маслом, и рисунок Джандоменико, выполненный тушью (возможно, по мотивам гравюры Калло⁷⁷), имеют мало общего, не считая собственно тематики и того довольно существенного факта, что Тьеполо (как и Гойя, переживший аналогичные события в Испании), по всей вероятности, думал о казнях участников сопротивления во время французской оккупации Венеции, которая началась в 1797 году. Действительно, на холсте Гойи смертники стоят и неистово размахивают руками, а у Тьеполо привязанный к столбу Пульчинелла — не то мертвый, не то все еще живой — кажется

77 Имеется в виду гравюра Жака Калло под названием «Расстрел» из цикла «Бедствия войны» (1633).

неподвижным и каким-то отрешенным. У Гойи на заднем плане видны очертания города, у Тьеполо же ничего подобного нет. Однако если присмотреться повнимательнее, можно найти несколько значимых совпадений: двум Пульчинеллам, безжизненно распростертым на земле, у Гойи соответствуют тела трех расстрелянных патриотов, а выведенная на передний план фигура девочки, прикрывающей глаза рукой, рифмуется на картине Гойи с фигурой одного из очевидцев казни, который в ужасе заслонил лицо обеими руками. В движениях двух стрелков, которые почти в упор целятся в Пульчинеллу, читается та же жестокость, что и в позе французских палачей, стоящих чуть ли не вплотную к мишени. Впрочем, одно отличие здесь все же есть: форменные мундиры сочетаются с легко узнаваемыми



колпаками и масками, а значит, в Пульчинеллу стреляют такие же Пульчинеллы. Если выйти за рамки непримиримого ролевого противостояния, оказывается, что жертв и палачей связывает единая, почти онтологическая солидарность.

Вопреки утверждениям фольклористов, родословную Пульчинеллы нельзя так однозначно возвести к царству мертвых. Он не мертвец и не *larva* — злой дух, который, принимая облик усопшего, вторгается в мир живых. Его взаимоотношения со смертью куда более причудливы и многогранны.

Бенвенист⁷⁸ и Вернан⁷⁹ объяснили природу того, что греки обозначали словом *kolossos*, — деревянной, каменной, глиняной или восковой фигуры, вокруг которой в отсутствие тела выстраивался погребальный ритуал, восстанавливающий равновесие между миром живых и миром мертвых. Очевидно, что колосс — не *larva* и не призрак, поскольку он не имеет ни малейшего сходства с покойным: это кукла, лишь отдаленно напоминающая человека, ноги у нее соединены в одну форму, да и полноценного лица, можно сказать, нет — как у Пульчинеллы или у Пиноккио. Однако это не просто замена утраченному телу: в отдельных случаях колосс изготавливался еще при жизни того, чье тело он должен был заменить. Таким образом, если человек, обреченный на смерть и прошедший обряд *devotio*⁸⁰, все же, вопреки ожиданиям, в бою не погибал, вместо него погребению предавалось

78 Эмиль Бенвенист (1920–1976) — французский лингвист, автор знаменитого труда «Проблемы общей лингвистики» (1966), одним из первых указал на основополагающую роль косвенной речи в языке.

79 Жан-Пьер Вернан (1914–2007) — французский историк, антрополог, исследователь Античности и греческой мифологии, основатель Центра сравнительного изучения древних обществ (Центра Луи Жерне).

80 Обречение на смерть, пожертвование (*лат.*).

семифутовое изваяние — *signum*⁸¹ — и римский магистрат не имел права ступать на территорию захоронения.

В каком-то смысле колосс — это обманка: подложный труп или фиктивный покойник, которым заменяли настоящего в попытке перехитрить *larva* и других обитателей царства мертвых. Пульчинелла и есть колосс, «немертвец», который занял место усопшего и говорит за него, двигается за него, тем самым дразня и мороча смерть. По большому счету ни в царство мертвых, ни в мир живых он не вхож: он остается здесь, необратимо, неисправимо здесь, в недостижимом «где-то». Тогда колосс — не покойник и не демон, а такая же соломенная или тряпичная кукла, которую сжигают или вешают вместо Карнавала. Там, где должен быть умерший, оказывается кто-то живой, и это настойчивое, нарочитое, ироничное замещение мертвеца вызывает смех, ведь подобное плутовство спасает нас от двойника покойного — от *larva*, от духа, что грозно кружит над миром живых. Жизнь Пульчинеллы и есть такая жизнь ради смерти⁸², и не потому, что на смерть она обречена, а потому, что она самым комичным образом занимает ее место, потому, что она дурачит смерть.

81 Здесь: изваяние, фигура, статуя (*stat.*).

82 Жизнь ради смерти (ит. *vita per la morte*) здесь переключается с хайдеггеровским «бытием-к-смерти» (нем. *Sein-zum-Tode*, ит. *essere-per-la-morte*), ср.: «Анализ этого „человек смертен“ недвусмысленно обнажает бытийный род повседневного бытия к смерти. Ее в такой речи понимают как неопределенное нечто, которое как-то должно случиться где-то, но вблизи для тебя самого еще не налично и потому не угрожает. Это „человек смертен“ распространяет мнение, что смерть касается как бы человека. Публичное толкование присутствия говорит: „человек смертен“, потому что тогда любой и ты сам можешь себя уговорить: всякий раз не именно я, ведь этот человек никто. „Умирание“ нивелируется до происхождения, присутствие, правда, задевающего, но ни к кому собственно не относящегося» (см.: Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В. В. Бибихина. М.: *Ad Marginem*, 1997. С. 253).





Как раз поэтому на титульном листе «Развлечений для детей» изображен Пульчинелла, который смотрит на свою же гробницу. Он живет бок о бок со смертью, замещает собственную смерть, и, быть может, гробница, которую он разглядывает, не пустая и не полная: ведь Пульчинелла существует одновременно и внутри, и снаружи.

На этом позднем пародийном рисунке Джандоменико обыгрывает композицию с фронтисписа «Крестного пути» — цикла, выполненного им еще в ранней молодости: могила Пульчинеллы с надписью «Развлечения для детей» представлена в том же ракурсе, что и гробница Христа, на которой мы видим название серии — «Крестный путь». Лестница, на гравюре исчезающая за гробом, здесь вынесена на передний план — так, словно Пульчинеллу тоже распяли, а затем сняли с креста (заметим, что лестница появляется еще на нескольких рисунках, в том числе и на первом: там этот символ Страстей Господних стоит у стены, служа фоном для сцены рождения Пульчинеллы). Все так же на переднем плане вместо креста, савана, молотка и тернового венца разложены атрибуты Пульчинеллы: тарелка клецек, кувшин с вином и дрова для костра. Собака, будто бы обнюхивающая Пульчинеллу, напоминает нам о том, как тесно его образ связан с животным миром. Но самым таинственным элементом рисунка кажется кукла, которую он обхватил правой рукой: пожалуй, в ней угадываются черты девушки с веером из «Нового мира».

Уже в преклонном возрасте Доменико женился на женщине намного моложе его. В откровении злорадном свидетельстве одного из современников, входившего в окружение Антонио Кановы, Доменико назван «первостатейным дураком», а о его юной супруге и о племяннике, которому та была обещана в жены после смерти художника, говорится: «она

особа вышла замуж за старика и, сказать по правде, до сих пор жила, точно жертва на заклании, ведь человеком-то он слыл жорошим, но одержимым предрассудками, и не будь того самого племянника, что распорядился всеми делами, бедняжка уж натерпелась бы горя и нужды». Возможно, девушка с веером, которая снова и снова появляется на листах «Развлечений» рядом с Пульчинеллой, и есть «оная особа» (но раз так, то и Пульчинелла — это сам Доменико).





5 сентября 1762 года в письме к Софи Воллан Дидро пересказывает слова одного своего приятеля, видевшего, как на улицах Венеции какой-то священник показывал распятие и кричал прохожим, которые останавливались поглядеть на представление с Пульчинеллой: *Messieurs, laissez là ces misérables, ce Polichinelle qui vous assemble là n'est qu'un sot. <...> le vrai Polichinelle, le grand Polichinelle, le voilà*⁸³.

83 «Оставьте этих нечестивцев, господа; ведь Полишинель, вокруг которого вы собрались — дурак. <...> Вот подлинный, великий Полишинель» (фр.) Цит. по: Дидро Д. Письма к Софи Воллан / пер. Т. Ж. Ириновой; под ред. М. Д. Эйхенгольца // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М.; Л.: Academia, 1937. С. 286.

В «Развлечениях» нетрудно усмотреть множество христологических аллюзий: сцена с Пульчинеллой, который торжественно восседает на осле в окружении ликующих собратьев, конечно же отсылает к иконографии входа Господня в Иерусалим, а в «Похоронах Пульчинеллы» (рисунок 103) воспроизводится эпизод снятия с креста, и некоторые комментаторы полагают, что здесь даже вездесущие клецки и вино указывают на элементы таинства причастия, и в них присутствует *vere, realiter et substantialiter*⁸⁴ тело Христово.

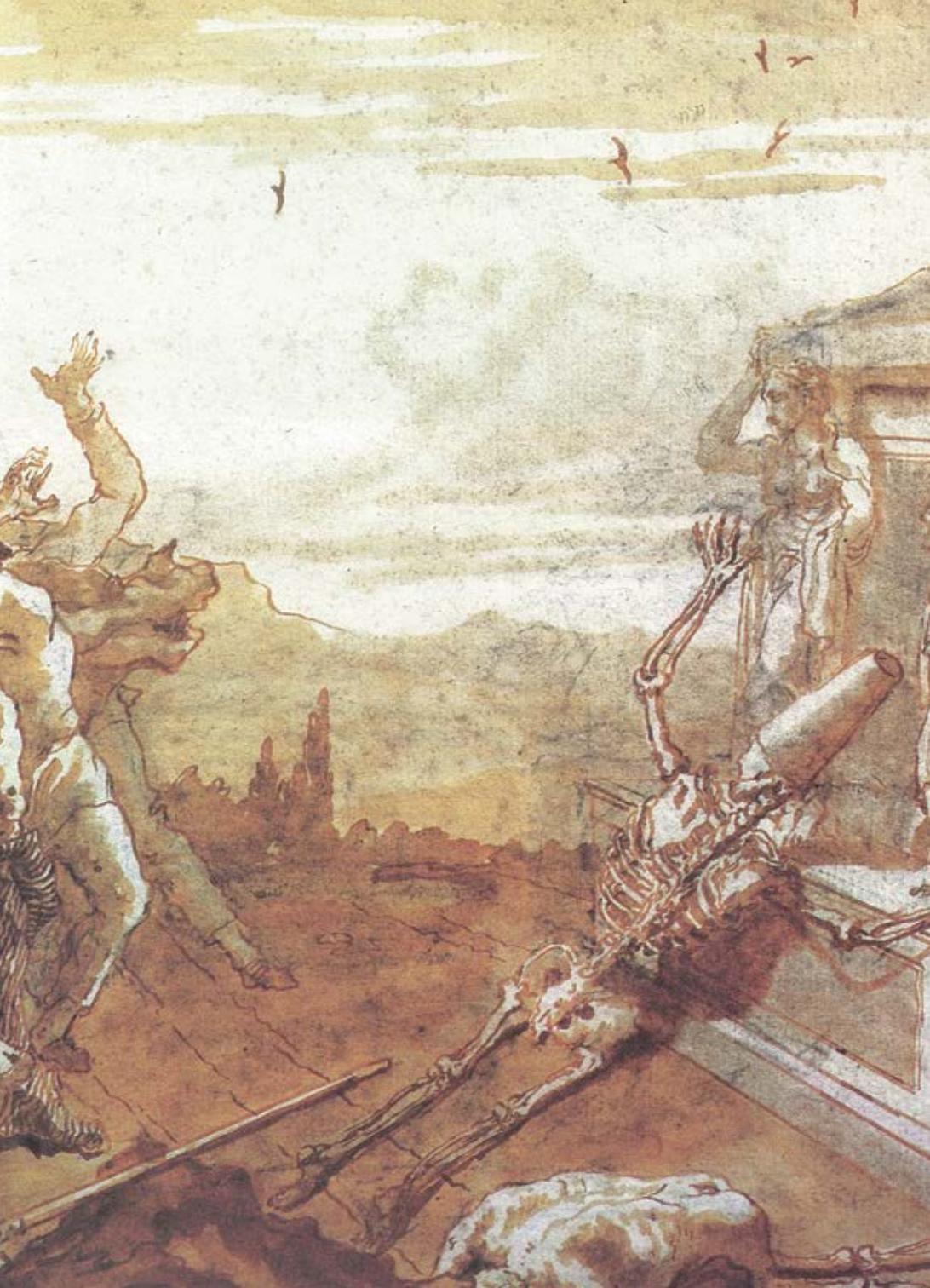
Впрочем, последний рисунок, на котором несколько Пульчинелл в ужасе убегают от скелета Пульчинеллы, — это уже не мотив воскрешения, а что-то вроде гротескной карикатуры. Скелет как будто пытается взобраться на гробницу, скорее похожую на языческий алтарь (а на одном из эскизов к этому рисунку по саркофагу карабкается скелет обезьяны).

Возможно, таким образом Джандоменико решил передразнить отца, намекая на его гравюру «Обнаружение могилы Пульчинеллы», где на тело Пульчинеллы зрителю указывает эдакая псевдоклассическая полуобнаженная фигура, напоминающая пастухов с картины Пуссена *Et in Arcadia ego*⁸⁵. На одном из набросков Джамбаттисты (сейчас рисунок находится в коллекции Эрмитажа) изображены, как и у Пуссена, четыре персонажа, задумчиво склонившиеся над саркофагом, на рельефе которого угадываются силуэты Пульчинелл, и эта сцена лишь подтверждает ассоциацию: даже в пульчинелловскую Аркадию приходит смерть. В последнем, откровенно бурлескном сюжете «Развлечений» Джандомени-

84 «Истинно, реально и сущностно» (*лат.*) — формула, заимствованная из Тридентского Символа веры.

85 «И я был в Аркадии» (*лат.*). В русской искусствоведческой традиции название картины принято переводить как «Аркадские пастухи».



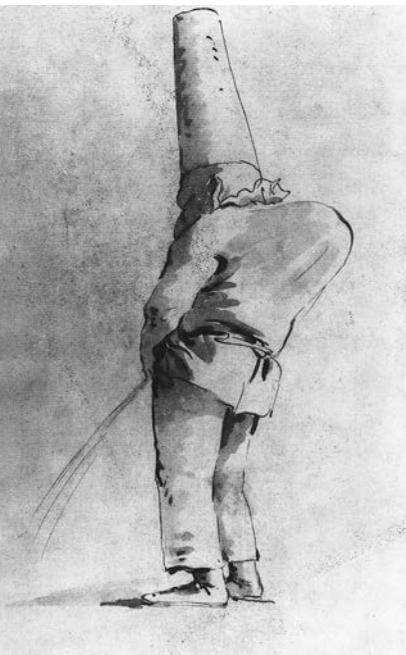


ко спорит с бесстрастной мудростью отца: для того, кто не умеет умирать (*je nun saccio miri*) и просто умирает, смерть — вовсе не повод для раздумий, а забвение и страх. В Аркадии Пульчинеллы смерть существует всегда, но так, будто ее и нет.

— Ну, не трясись!

Пульчинелла: *Gnornò, je nun tremmo, me spasso a facere 'no minuetto cu' la paura.*

А я, сударь, и не тряусь, это я так потехи ради менуэт со страхом танцую.



III

Пульчинелла живет собственной, особой жизнью еще и — или даже в первую очередь — между выходами на сцену, в этом-то и вся суть масок комедии дель арте. Смысл слова «типаж», на ущербность которого пенял Кроче, становится понятным, только если вспомнить, что типажи и маски комедии дель арте существуют, так сказать, за пределами сцены или той скамьи подсудимых, куда они периодически попадают. Кажется, будто у Пульчинеллы, Панталоне, Бригеллы, Розалинды и Арлекина есть свой мир, из которого они — быть может, поневоле — время от времени переносятся на сцену, причем маска и костюм у них все те же, а обстоятельства и социальные функции каждый раз совершенно разные. Они то слуги, то хозяева, то простофили, то плуты — порой меняются даже их пол и численность: Пульчинелла-жена или пара Пульчинелл. И точно так же от случая к случаю Пульчинелла превращается в трактирщика или в повара, во влюбленного юнца или в ревнивца... «Речь здесь идет не о каких-то устойчивых персонажах, которые всегда проявляют одни и те же эмоции и играют в различных сюжетных построениях одинаковые роли, как в мелодраме, но и не о джонсоновской галерее харак-

теров⁸⁶ с ограниченным набором отличительных признаков — скорее мы имеем дело с драматической подачей собирательных образов. <...> В определенном смысле это действительно типажи, но их появление в разных ситуациях создает иллюзию того, что перед нами живые существа. Будь они попросту стереотипными персонажами, они бы не обладали столь притягательной силой и не прошли бы испытания временем. <...> Такое нововведение в комедии дель арте по праву можно считать открытием. И хотя отдельные намеки на его потенциал кое-где еще попадают, во всей долгой истории театра — если только не брать в расчет ранние римские фарсы — ничего подобного больше не было»⁸⁷.

Следовательно, это не просто типажи или «группы персонажей», а в некотором смысле живые создания, даже если нам неизвестно, где и какой жизнью они живут: незабываемой или навечно позабытой, бурной или размеренной, обретаются ли они под землей, на небесах или, может, где-то так близко, что порой из-за двери или из соседней комнаты будто бы доносятся их приглушенные голоса.

Только так можно объяснить эту причудливую связь, возникающую между актером и маской и совсем не похожую на обычные взаимоотношения исполнителя с его ролью. На многих иллюстрациях в *De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum*⁸⁸ — трактате первой половины XVIII века, в котором римский эрудит

86 Имеются в виду персонажи комедий Бена (Бенджамин) Джонсона (1572–1637) — английского драматурга, поэта и литературного критика.

87 Nicoll A. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge University Press, Cambridge, 1963, цит. по: Nicoll A. *Il mondo di Arlecchino*, trad. it. di E. Spagnol. Bompiani, Milano, 1965. P. 271–272.

88 «О сценических личинах и комических фигурах Древнего Рима» (лат.).

Франческо Фикорони собрал античные описания масок, — мы видим, как гистрионы держат маску перед собой и, глядя на нее, с ней беседуют. Актеры комедии дель арте тоже предстают на изображениях с маской в руках, но при этом на нее не смотрят, как бы обособляясь от нее, подчеркивая «несоответствие между двумя персонами <...>, различие — или даже противостояние — между общественной ролью и сценическим образом»⁸⁹. И дело не только в том, что комедиант теперь завоевывал престиж в конфронтации с монархом и знатью, а в том, что маска — это такое же живое существо, как и он, а может даже более живое, и, примеряя эту личину («персону»), он, подобно античным актерам, пропускал через себя некую безличную, высшую жизнь.



89 Tavianì F., Schino M. *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. La casa Usber, Firenze, 1982. P. 487.*

С этой точки зрения, именно актер служил маске, а не наоборот. «Разве его настоящий, совершенно призрачный облик — не та самая маска, по сравнению с которой невидимое лицо одного, отдельно взятого индивида X — лишь разовое и случайное явление? Маски нужны типажам комедии дель арте для узнаваемости, но не в эмпирическом или теоретическом смысле, а как знак принадлежности к архетипичному комедийному сообществу»⁹⁰. Так, на портрете несравненного Арлекина Тристано Мартинелли⁹¹ (сейчас картина хранится в собрании Эрмитажа) благородство



и строгость, пронизывающие лицо актера, как будто неотделимы от черной маски Дзанни, которую мы видим у него в руках. Он же, поставив на титульном листе подпись *Don Arlequin, <...> Corrigidor de la bonne langue Franuese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais*⁹², насме-

90 Kommerell M. *Dichterische Welterfabrung: Essays*. H.-G. Gadamer, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1952. P. 171.

91 Речь идет о картине Доменико Фетти «Портрет актера».

92 «Дон Арлекин <...>, Коррехидор славного французского и латинского языков, Командир комедиантов, Коннетабль ротозействующих парижских господ и Главный враг всех лакеев» (фр.).

шливо посвятил свои «Риторические сочинения» королю Франции. Причем издание это было отпечатано *delà le bout du monde*⁹³ (а ведь настоящая родина Арлекина именно там) и представляло собой 70 пустых страниц и всего лишь пять небольших гравюр. (До сих пор упускалось из виду, что последняя иллюстрация поразительно похожа на портрет из Эрмитажа, а значит, это в самом деле — как указано на приписываемой Фрагонару⁹⁴ пастельной копии картины — *portrait de l'auteur et acteur Martinelli*⁹⁵.)

Маска решительно отвергает статус исключительного средства выразительности, который в наше время закрепился за лицом. Рассказывают, будто однажды учитель Мольера Скарамуш не произнес за целых 15 минут на сцене ни единого слова и смешил публику лишь жестами и телодвижениями. «Все в нем говорило: ноги, руки и голова, каждое малейшее движение было продумано»⁹⁶. И точно так же Гаррик⁹⁷ утверждал, что спина комика гораздо выразительней, чем лицо любого серьезного актера.

Гравюры из «Риторических сочинений» позволяют нам составить представление об «энергичном языке» тела, которое могло и не двигаться, но при этом выражало — цитируя слова Чеккини о Фьорилло, вызвавшие недоумение у Кроче, — «дисциплинированную несуразность» и «чрезвычайно усердные попытки преодолеть естественность»⁹⁸. Задача заключалась в том, чтобы

93 «За краем света» (*фр.*).

94 Имется в виду французский художник Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806).

95 «Портрет сочинителя и актера Мартинелли» (*фр.*).

96 Слова итальянского комедианта Анджело Костантини (1655–1729), цит. по: Taviani F., Scibino M. *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. P. 283.

97 Речь идет об английском драматурге, актере и поэте Дэвиде Гаррике (1717–1779).

98 Croce B. *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia: Ricerche ed osservazioni*. P. 31.

«органически извратить» совершенно обыденные телесные проявления (от походки до манеры стоять, смотреть, есть, наклоняться, ложиться, чихать), раз за разом устанавливая так называемое «зыбкое равновесие или *déséquilibre*⁹⁹» между разными частями тела¹⁰⁰. (Безупречное владение именно таким «энергичным языком» демонстрирует Тото в знаменитой сценке с чиханием из фильма «Тото в цвете».)

«Этот интереснейший человек ввел в обиход некую дисциплинированную несурзанность, при первом же появлении которой грусть испаряется <...>. Я говорю о „дисциплинированной несурзанности“, поскольку он совершает чрезвычайно усердные попытки преодолеть естественность, изображая нескладного олуха, не столь далекого от безумца, и безумца, который уж слишком страстно хочет приблизиться к мудрецу»¹⁰¹.

При взаимодействии с Пульчинеллой в первую очередь преобразуется тело. Однако речь здесь идет не об эдемском, райском теле, некогда утраченном и вновь обретенном, а, если так можно выразиться, об оригинале, воссоединиться с которым — через дисциплину, то есть через мастерство — удастся лишь по прошествии времени, будто это какая-то «несурзанность», помеха. Тело Пульчинеллы перестает выполнять самые примитивные функции и в таком виде появляется перед публикой, находя новые возможности и сферы применения, которые демонстрируются как нечто подлинное и первоначальное. Именно такое тело с мастерски отработанной неуклюжестью и вызывает смех.

99 Дисбаланс, нарушение равновесия (фр.).

100 *Taviani F., Schino M. Op. cit. P. 486.*

101 Слова итальянского артиста комедии дель арте Пьера Марии Чеккини (1563–1645), цит. по: *Croce B. Op. cit. P. 31.*

По сравнению с марионеткой, которая от Клейста¹⁰² до Гордона Крэга¹⁰³ служила эталоном для тела актера, тело Пульчинеллы стремится вовсе не к грации¹⁰⁴ — не к тому изяществу, той райской благодати, что существует за гранью сознания и вне грехопадения, а, можно сказать, к высшей несуразности. Наверное, как раз такая несуразность и проявилась в движениях Адама и Евы, когда те во внезапном комическом порыве принялись натягивать на себя исподнее из листьев.

Петролини¹⁰⁵: «Искусство комика заключается не в подражании, а в искажении». Но как сильно можно исказить тело? Двойной горб, брюхо, нос... И все же есть некая предельная черта, переступив которую человеческое тело безусловно, по-настоящему становится самим собой, то есть тем, чем в противном случае ему не быть никогда: не *моим* или *твоим* телом, а *просто* телом.

Идея о предсуществовании Пульчинеллы — вот единственное, что может объяснить, почему актеры комедии дель арте прежде всего делали ставку на «импровизированные представления». При попытке понять суть их искусства ничто так не сбивает с толку, как сценарии импровизаций, которые записали и собрали сами комедианты или их последователи. Точно так же сбивают с толку общие ремарки, которыми Гоцци снабдил свои изумительные теа-

102 Агамбен отсылает к эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток» (1810).

103 Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) — английский актер, режиссер, театральный дизайнер, теоретик театра. Разрабатывал декорации для опер Перселла и Генделя, сотрудничал с К. С. Станиславским, издавал журнал «Маска», где, в частности, была опубликована его знаменитая статья «Актер и сверхмарионетка» (1907).

104 В итальянском языке слово *grazia* имеет, как и его латинский аналог *gratia*, два значения: «грация, изящество» и «благодать, милость».

105 Этторе Петролини (1884–1936) — итальянский актер театра и кино, пародист, драматург, сценарист, создатель множества комедийных зарисовок и типажей.





тральные сказки: когда что-то изложено на письме, даже импровизация становится «подготовленным выступлением». И дело не только в преимуществе импровизатора, который, «если подвела память или допущена ошибка, способен выйти из положения так, что публика ничего не заметит», тогда как актер, «исполняющий роль, точно попугай, цепенеет при первом же промахе¹⁰⁶». Важнее здесь то, что импровизация возможна постольку, поскольку маска комедии дель арте существует и живет еще до появления на сцене и актер лишь соскальзывает в жизнь и тело — но не в текст — Пульчинеллы, позволяя им собой завладеть. Превращение в Пульчинеллу так «дисциплинирует» тело актера, что все остальное — и прежде всего речь — рождается уже только «экспромтом».



Едва ли найдется более наглядный пример противопоставления импровизатора и актера, чем две гравюры, выполненные в конце XVII века Николя Абером¹⁰⁷: портрет Арлекина (Доменико Бьянколелли) и портрет Мольера. Если у последнего в руках книга, то первый, сидя точно в такой же позе, держит перед собой маску, ведь комедия дель арте в принципе не может быть книгой. Недаром на эмблеме Палермской академии импровизации — так называемой Академии Растрепанных (*Squinternati*¹⁰⁸) — была изображена развалившаяся книга, а девиз гласил: «Здесь не заключены» (*Non qui internati*), не остались в плену у текста.

106 Высказывание итальянского драматурга и теоретика сценического искусства Андреа Перруччи (1651–1704), цит. по: *Taviani F., Schino M. Op. cit. P. 255.*

107 Николя Абер (или Юбер; 1650–1715) — французский художник, гравёр, издатель.

108 Итальянское слово *squinternato* имеет два значения. В буквальном смысле оно переводится как «разброшюрованный, разобранный на листы», а в переносном — как «расстроенный, смятенный, потрясенный».



Отсюда и это «скольжение», когда комик может внезапно выйти из роли и тотчас же снова в нее войти, как будто он снимает маску и на миг возвращается к собственной жизни. А из книги выйти сложно, и если убрать текст, то от персонажа ничего не останется.

Пульчинелла не только выступает, но и живет экспромтом. Поэтому, хоть он и перепробовал все возможные ремесла (в «Развлечениях» он оказывается то цирюльником, то дровосеком, то портным, то поваром, то пастухом, то плотником...), жизнь у него по сути праздная. Казалось бы, за любую работу он берется всерьез, но при этом делает все будто на спор, «экспромтом». К тому же целых 35 рисунков посвящены его играм и всяческим забавам: он дурачится с воланчиком, с шарами, с птичкой, сдохлыми курами или с гигантским крабом, развлекается в цирке и танцует фурлану с той же импровизированной серьезностью, с какой занимается



делом. На двух рисунках изображено, как он пробует себя в роли художника: на листе под номером 70 он сидит перед овальным холстом и пишет портрет женщины, а в другой раз принимается за «Жертвоприношение Ифигении», воспроизводя, с некоторыми существенными изменениями, фреску Джамбаттисты с виллы Вальмарана. Отец и сын — а в какой-то степени и вся венецианская живопись — участвуют в становлении Пульчинеллы.

Пульчинелла: *O quanta stelle che stanno 'ncielo! Oh, si me putesse pigliare una de belle stelle pe' me la 'mpennere a 'stu cappiello! Quanta ponn' essere? Una, ddoje, tre, quatt', cinq', seie, sett', ott', nov'... Uh, uh! Quanta, neh! Quanta! Nun 'e pozzo cuntà, se ne porria enchiere 'nu sacco.* Сколько же звезд на небе! Эх, вот взять бы одну, да и прицепить на колпак! Сколько их там? Одна, две, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять... Ух сколько! Все и не считаешь, небось, целый мешок наберется.

Вольпоне: Вот так неуч! Звезды он считает! Поличинелла! С меня довольно! Пойду-ка я домой.

Лейбниц: Ты, Пульчинелла, прав. Увидеть все звезды сразу никому не под силу. Это все равно что смотреть на море, когда оно прямо перед тобой.

П.: *'O mare, 'o mare... ma che d'è chistu mare de lo quale tutte quante vanno parlanno?*

Море, море... Что это за море такое, о котором все талдычат?

Л.: Шутить изволишь? Неужто ты в Неаполе моря никогда не видел?

П.: *Gnornò! A Napule 'o mare nun se vede.*

В Неаполе, сударь, моря не видать.

Л.: Это верно, в известном смысле ни моря, ни неба никому не видно. Впечатление о море, обо всех его волнах и бликах складывается из тысячи тончайших, легчайших, неуловимых ощущений. Волна, вздымающаяся перед тобой, состоит из таких частых, мелких и быстрых движений воды, что их никак нельзя разглядеть. А потому даже если море у тебя прямо перед глазами, оно будто навечно остается лишь возможным, оно — самый образ возможности.

П.: *De gustibus non est sputazzellam, et in secula seculiorum! Comme tu parle a busille! Ma si l'onna te vene 'ncuollo, tu te 'nfracete e si faje 'o summuzzariello, te puo' pure affucà.*

*De gustibus non est sputazzellam, et in secula seculiorum!*¹⁰⁹ Как мудрено ты говоришь! Однако ж если волна на тебя нака-

109 *De gustibus non est sputazzellam* — известный макаронизм итальянского комика Тото (см. примеч. 23), искажение латинского изречения *De gustibus non est disputandum* — «О вкусах не спорят». *Et in secula seculiorum* — вновь несколько искаженный латинский вариант библейского выражения *et in saecula saeculorum* — «и во веки веков».

тит, промокнешь насквозь, а коли нырнешь в нее, то ведь можно и утонуть.

Л.: Когда смотришь на море, все сливается воедино: все, что есть и что может быть, все вечное и случайное, все, чего никогда не было и чего уже не исправить. И эта волна, которая откатилась назад, и бесконечное множество других волн, набегающих следом, — все они неисправимо, абсолютно такие, как есть, и в то же время в них сохраняется что-то неокончательное, недосказанное, возможное... Вот что такое море: вечная, неисправимая возможность — доступная взгляду. Теперь понял?

П.: *Ammèn et requie materna! Aggio capito: je song' 'o mare, song' 'o mare! Amen et requiem aeternam!*¹¹⁰ Все я понял: я море, я — море!



110 «Аминь и вечный покой!» (лат.) В неаполитанском варианте Пульчинелла произносит не «вечный» (*aeternam*), а созвучное ему «материнский» (*materna*).

IV

В конце «Государства» Платона, в рассказе Эра из Памфилии описывается, как души, спустившись с неба или поднявшись из-под земли «к какому-то чудесному месту» и оказавшись перед веретеном, что вращается на коленях Ананки, выбирают себе следующую жизнь. Прорицатель ставит их в очередь и, взяв в руки жребии и образчики жизни, объявляет о начале нового цикла смертного существования: «Не вас получит по жребию гений [демон], а вы его себе изберете сами. Чей жребий будет первым, тот первым пусть выберет себе жизнь [*bios*], неизбежно ему предстоящую. Добродетель не есть достояние кого-либо одного [*adespoton*, «никому не принадлежит», «не может быть кому-то присвоена»], почитая или не почитая ее, каждый приобщится к ней больше либо меньше. Это — вина избирающего, бог невиновен» (617 e)¹¹¹. Жизни здесь были какие угодно, всех возможных видов — и человеческие жизни, и жизни животных: «Были тут и жизни людей, прославившихся своей наружностью, красотой, силой либо в состязани-

111 Цит. по: Платон. Государство / пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1993. С. 417.

ях, а также родовитостью и доблестью своих предков» (618 b)¹¹², но имелись и жизни никому не известных мужчин или же самых разных женщин. И все было перемешано: богатство и бедность, здоровье и болезни, слава и бесчестье. «После этих слов прорицателя сразу же подошел тот, кому достался первый жребий, он взял себе жизнь могущественнейшего тирана. Из-за своего неразумия и ненасытности он произвел выбор, не поразмыслив, а там таилась роковая для него участь — пожирание собственных детей и другие всевозможные беды. Когда он потом, не торопясь, поразмыслил, он начал бить себя в грудь, горевать, что, делая свой выбор, не посчитался с предупреждением прорицателя, винил в этих бедах не себя, а судьбу, богов — все что угодно, кроме себя самого. <...> Стоило взглянуть, рассказывал Эр, на это зрелище [*thean*], как разные души выбирали себе ту или иную жизнь. Смотреть на это было жалко, смешно и странно [*eleinen <...> kai geloian kai thaumasian*]. Большею частью выбор соответствовал привычкам [*syntheian*] предшествовавшей жизни. Эр видел, как душа бывшего Орфея выбрала жизнь лебедя из-за ненависти к женскому полу: так как от них он претерпел смерть, его душа не пожелала родиться от женщины. Он видел и душу Фамирада — она выбрала жизнь соловья. Видел он и лебедя, который предпочел выбрать жизнь человеческую; то же самое и другие мусические существа. Душа, имевшая двадцатый жребий, выбрала жизнь льва; это была душа Аякса, сына Теламона, она избегала стать человеком, памятуя об истории с присуждением доспехов. После него шла душа Агамемнона. Вследствие перенесенных страданий она тоже неприязненно относилась к человеческому роду и сменила свою жизнь на жизнь орла» (619 b–620 b)¹¹³.

112 Цит. по: Платон. Государство. С. 417.

113 Там же. С. 418–419.



Что значит «выбрать себе жизнь»? Это зрелище [*thean*], «театр» душ, выбирающих разновидность жизни, кажется Платону «жалким и смешным» (*geloion* — тот же термин Аристотель применяет по отношению к комедии). Выбирая образчик жизни, каждая душа, по сути, выбирает себе демона, то есть характер, а выбор характера — занятие исключительно комическое, точнее трагикомическое. Якобы выбранная доля, судьба (ведь на самом деле выбор по большей части предопределен случаем и привычками — *ethos* — предыдущей жизни) — это уже готовая жизнь (в первом примере упоминается жизнь некоего тирана, легко узнаваемая история Теряя или Фиеста, которые, сами того не ведая, поедают собственных сыновей), и душа такой жизнью не живет, а всего-навсего переживает ее заново. Видеть какое-то подобие судьбы в череде событий, обстоятельств и поступков, формирующих *bios*, значит проживать их не впервые, а лишь повторно. Характер же — это то, что остается непрожитым в каждой жизни, в каждом *bios*, который душа выбрала раз и навсегда и теперь — по воле Ананки, то есть по необходимости — вынуждена проживать снова.

Тот, кто наделен характером, проходит один и тот же, неизменный путь, поскольку такой человек способен только переживать жизнь заново, а не жить. Этимология слов *ēthos* («характер») и *ethos* («привычка», «образ жизни») полностью совпадает (возвратное местоимение *e* и суффикс *-thos*), и, следовательно, оба они означают «самость». Самость, бытие-собой находит выражение в характере или в привычке — и, так или иначе, в невозможности жизни.

Во взаимоотношениях с характером, то есть с непрожитой жизнью раскрывается различие между трагедией и комедией. Траге-







дия возникает тогда, когда мы принимаем *bios*, который нам случилось выбрать, за судьбу, лежащую на нашей ответственности, и, стало быть, признаем слова прорицателя о том, что во всем вина избирающего, бог невиновен. Именно это и имел в виду Аристотель, утверждая, что «благодаря действиям [*dia tas praxeis*]» трагический герой обретает характер — он воспринимает как судьбу то, чего он не пережил и пережить не может.

Комический персонаж, наоборот, знает, что действия его неважны и никаких последствий для него не имеют, ведь он совершает их лишь для того, чтобы «подражать характеру [*opos ta ethē mimesonthai*]», — собственно, в этом и заключается смысл лапци: представить непрожитое в комическом, шутовском свете.

В трагедии характер — непрожитое — становится источником вины и орудием судьбы, в комедии же характер разрешается в шутке. Трагическая маска выражает мучительное приобретение характера посредством действий, а комическая маска — отстранение от характера путем карикатурного подражания. Шутка ослабляет петли судьбы, а затем вновь затягивает их вокруг



характера. Однако в обоих случаях характер — непрожитое — так и остается непреодоленным.

В рассказе Эра свободная и по-настоящему проживаемая жизнь — только та, что достается через добродетель [*la virtú*], это жизнь, которую нельзя выбрать или получить по жребию, можно лишь ее любить и о ней мечтать. Жизни выбирают и проживают повторно, а добродетель не выбирают, к ней стремятся. Если (в жизни, которую мы решили прожить заново) у нас получается достичь чего-то «никому не принадлежащего [*adespoton*]», то есть чего-то не выбранного, а именно любимого и желанного, только тогда мы начинаем жить по-настоящему, за гранью трагедии и комедии, за пределами того, что не прожито и мучительно приобретено в действиях, или же того, чему мы со смехом пытаемся подражать в шутках. Вот почему поступки и события, образующие *bios*, не имеют значения ровно до тех пор, пока нам не удастся прожить их «виртуозно», то есть «добродетельно», с любовью постигая их суть в некоей форме жизни. Ведь важнее всего не жизнь, не череда фактов, собранных в биографию, а всегда и исключительно форма жизни, то положение, в котором мы способны именно жить, а не просто повторно проживать характер.

Размышляя о Пульчинелле, мало, как Стендаль, вопрошать: «Что я за человек? Какой у меня характер?»¹¹⁴ Прежде всего нужно задуматься: «Правда ли я прожил жизнь? Или в ней осталось еще что-то, чего я прожить не сумел?» Непрожитое — точно тайный спутник без лица: изо дня в день оно следует за мной по пятам, и ни разу мне не

114 Агамбен приводит несколько измененную цитату, ср.: «Что я за человек? Есть ли у меня здравый смысл?», цит. по: Стендаль. Воспоминания эгоиста / пер. В. Л. Комаровича // Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М.: Правда, 1978. С. 309.

удавалось заставить его врасплох и заговорить с ним. Какая часть моей жизни принадлежит мне, какая — Пульчинелле, а какая — остальным? И что значит жить бок о бок с непрожитым?

Что выйдет из всего непрожитого, оставшегося в нашей жизни? Трагедия? Комедия? А может, попросту *какая-то* жизнь?

Непрожитое предстает в двух обликах: в виде характера и в виде фантазма. Характер — это страж на границе, он зорко следит за тем, чтобы непрожитое осталось таковым навечно, запечатлено на лице узнаваемый след (на нашем лице начертано и особенно заметно вовсе не то, что мы пережили, а то, что пережить так и не довелось); фантазм же — это попытка прожить непрожитое, и каждый раз она обречена на провал, поскольку непрожитое навязчиво возникает в мыслях только и именно как нечто недостижимое. А Пульчинелла ускользает и от того и от другого: от характера — потому что он отказывается от лица в пользу маски, и от фантазма — потому что полагается исключительно на свою детскую забывчивость.

Пульчинелла — это церемонное расставание с каким бы то ни было характером, ему удается попросту проживать непрожитое, не принимая его за судьбу и не упражняясь в комических подражаниях. Он живет жизнью за гранью всякого *bias*, жизнью собственно Пульчинеллы, которую Джандоменико честно изобразил как самую обычную жизнь: Пульчинелла появляется на свет, играет, влюбляется, женится, становится отцом, путешествует, осваивает множество ремесел, попадает под арест, предстает перед судом, получает смертный приговор, подвергается расстрелу и повешению, хворает, умирает и, наконец, после похорон задумчиво смотрит на собственную могилу.

Пульчинелла: *E chesta, comme te pare a te, fosse 'a vita mia. M'arrassumiglia, è overo... ma forse quaccosa 'nce manca.*

И это, говоришь, моя жизнь? Не то чтобы совсем на меня непохоже... но как будто чего-то не хватает.

Джандоменико: Приглядишься-ка хорошенько: кажется, тут есть все и даже больше. Разнообразные ремесла, поступки и про-ступки, собаки, страусы, кентавры и даже слон...

П.: *Nun vulevo dicere chesto, 'nce haje miso pure troppi cose. 'O fatto è che nun so 'securo ch'aggio avuto 'na vita, sinnò je veramente fosse muorto, ma je, ammeno chesto l'haje capito, nunn' jesco a murì, nun 'o saccio fà, je nun saccio murì. 'O fatto è che de quase niente de chello c'haje affiurato je me ne addunaje o, ammeno, nun me l'allicordo. Guarda, pure chill'alifante nun m'allicordo ca l'aggio visto maje e maje song' sagliuto ncopp' 'e rine de 'n'aquila o de 'nu centauro. Strangulaprevete n'aggio magnate tante, ma lignamme, pe' fà 'n'asempio, maje n'aggio arrecattato. Ca je, po', song' stato 'nu pittore t' 'o si ammennato 'e fantasia.*

Я не об этом. Ты показал даже больше, чем нужно. Но дело в том, что я не уверен, была ли вообще у меня жизнь, ведь тогда бы я вправду умер, а умереть я — уж это ты понял — не смогу, не сумею, не умею я умирать. Признаться, из всего, что ты нарисовал, я будто почти ничего и не прожил — по крайней мере, ничего такого я не помню. Смотри, взять хоть этого слона — не припомню, чтоб я его видел, да и на спину к орлу или к кентавру я никогда не забирался. Клецек я и впрямь съел много, а вот хворост, например, не собирал. А уж про то, как я был художником, ты и подавно все выдумал.

Дж.: Ты, видно, решил, что я нарисовал твою жизнь, но это же не биография, а просто — как тут и написано — развлечения для детей.





П.: *E peccché a vita mia sarría spassosa?*

Почему это моя жизнь должна кого-то развлекать?

Дж.: Потому что мне нужно было нарисовать картинку, а ты прожил все, что прожил или не прожил, но никакой картинке, никакого образа — ни трагического, ни комического — у тебя не сложилось. Поэтому ты и не можешь ничего вспомнить.

П.: *Mò 'nce capimmo. Viva era 'a vita mia quann' nun 'a vivevo. Pe' chesto je nun tengo carattere, nun tengo memoria. Dicimmelo accussí: 'e ccarte meje so' sempe 'n faglia e venco ogne jucata. Sulo 'a mascara mia è 'a faccia overa.*

Ну теперь-то мы друг друга поняли. Прожил я только то, чего не прожил. Поэтому я начисто лишен характера. И памяти тоже. Я, можно сказать, играю без карт на руках и каждый раз выигрываю. А под маской у меня нет лица.

Проблема характера принимает более апоретическую форму в кантовском противопоставлении между эмпирическим и умопостигаемым (интеллигибельным) характером.

С точки зрения эмпирического характера поведение лжеца обусловлено чередой обстоятельств, в которых он поневоле оказывается (плохое воспитание, необходимость уберечься от несчастья, желание кому-то угодить...), и, следовательно, он несвободен. Однако если лжеца мы все-таки осуждаем, значит, по мнению Канта, в основе такого эмпирического характера должен лежать некий умопостигаемый характер, подобно тому как вещь в себе лежит в основе феномена. Соответственно, выбор эмпирического характера — или (ведь это одно



и то же) выбор *bioi* в легенде об Эре — предполагает, что мы выбираем не обман в какой-то отдельной ситуации (большую ложь или мелкую, оправданную или не очень), а умопостигаемый характер лжеца.

Таким образом, в кантовском противопоставлении отражена попытка во что бы то ни стало сохранить свободу воли. Умопостигаемый характер — та же воля, только называется она иначе. И главное здесь — установить ответственность за поступки человека, призвать индивида к ответу перед законом (и нравственным, и юридическим) за то, что с точки зрения эмпирического характера кажется несвободным. В рассказе Эра душа, которая выбирает — или думает, что выбирает — себе жизнь, подвергается субъективации, то есть подчиняется судьбе, образует как бы эпицентр ответственности за свои действия (во всем вина избирающего). Как заметит Шопенгауэр, доводя это противопоставление до крайности: лгать в том или ином случае ты не хотел, ты хотел *быть* лжецом. Ты в ответе не за то, что ты делаешь, а за то, кто ты есть, даже если такая ответственность строится всего лишь на оговорке, что ты мог бы быть кем-то иным, точнее говоря, мог бы в конечном счете выбрать другой *bios*. «Свобода относится не к эмпирическому, а единственно к умопостигаемому характеру. *Operari*¹¹⁵ данного человека с необходимостью определяется извне мотивами, изнутри же — его характером, поэтому все, что он делает, совершается необходимо. Но в его *esse*¹¹⁶ — вот где лежит свобода. Он мог бы быть иным, и в том, что он есть, содержатся вина и заслуга. <...> Благодаря теории Канта мы освобождаемся, собственно, от основного заблуждения, которое необходимость

115 Действие (*лат.*).

116 Бытие (*лат.*).

относило к *esse*, а свободу к *operari*, и приходим к признанию, что дело обстоит как раз наоборот»¹¹⁷.

Апории, в которых увязают все попытки гарантировать свободу воли, достигают в трактовке Шопенгауэра критической массы. По сути, теория, рассчитанная на то, чтобы любой ценой сохранить ответственность за человеком, в итоге сводится к отождествлению свободы и судьбы. Благодаря умопостигаемому характеру человек выбирает и решает, кем ему быть, причем выбирает он не просто какие-то единичные действия, а судьбу. Поэтому под конец Шопенгауэру приходится признать, что даже для него идея свободы остается тайной: «Таким образом, в моем рассуждении свобода не изгоняется, а только перемещается именно из области отдельных поступков, где можно доказать ее отсутствие, в сферу высшую, но не так ясно доступную нашему познанию, то есть она трансцендентальна. И в таком именно смысле хотелось бы мне, чтобы было понято изречение Мальбранша: *La liberté est un mystère*^{118»}¹¹⁹.

117 Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики. Об основе морали // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3: Малые философские сочинения / пер. с нем.; общ. ред. и сост. А. А. Чанышева. М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Республика, 2001. С. 426–427. Там же, чуть ранее, Шопенгауэр комментирует кантовскую интерпретацию эмпирического и умопостигаемого характеров: «Но это кантовское учение и сущность свободы вообще можно уяснить себе также, поставив их в связь с одной общей истиной, наиболее сжатым выражением которой я считаю довольно часто попадающееся у схоластов положение: *Operari sequitur esse* [действие следует из бытия], то есть всякая вещь на свете действует сообразно с тем, что она есть, сообразно со своей природой, в которой поэтому уже *potentia* [в возможности] содержатся все ее проявления, наступая *actu* [в действительности], когда их вызывают внешние причины, чем и обнаруживается именно сама эта природа. Это — эмпирический характер, тогда как его внутреннюю, недоступную опыту, последнюю основу служит умопостигаемый характер, то есть внутренняя сущность данной вещи».

118 «Свобода — это тайна» (*фр.*).

119 Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики. О свободе воли // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3: Малые философские сочинения. С. 371.

Да, тайна, мистерия, спору нет, но в таком случае необходимо вернуть этому слову первоначальное значение «театрального действия», *actio*¹²⁰, а стало быть, и судебного процесса. Привлечь к ответственности можно не за отдельные поступки, а за само существование — вот юридический *monstrum*¹²¹, одержавший полную победу в Освенциме: евреи — и цыгане, и по большому счету кто угодно — ответственны не за то, что они *делают*, а за то, кто они *есть*.

В рамках этой мистерии Пульчинелла — как и любой человек — предстает перед судом и получает заслуженный приговор, поскольку он несет ответственность за все свои поступки и даже за неосознанный выбор, подтолкнувший его к тем или иным шагам. Умопостигаемый характер, образующий основу его сущности, находит выражение не только в его душе, но и в теле, в этом его нелепом двойном горбе и в немыслимом носе. По словам Шопенгауэра, к воле в целом (то есть к умопостигаемому характеру — при том что эмпирический характер оказывается лишь его воплощением во времени) мое тело относится так же, как отдельное действие моего тела (например, движение руки) — к отдельному проявлению воли. Следовательно, «единичные действия выражают ту же волю, то есть тот же умопостигаемый характер, какой тело выражает одномоментно своим существованием, только первые выражают его последовательно»¹²². Но тогда теоретически тело точно так же становится объектом ответ-

120 *Actio* (*лат.*) — действие, движение, поступок. Кроме того, у этого слова есть значения «сценическое представление, актерская игра» и «судебное заседание, судебный процесс».

121 Здесь: урод, чудовище (*лат.*).

122 Цит. по: Schopenhauer A. *Theorie des gesamten Vorstellens, Denkens und Erkennens. Philosophische Vorlesungen*. Hg. V. Spierling, München, Piper, 1986. Bd. II. S. 91.

ственности и вины, а значит, древнее учение о физиогномике и сопутствующий ему принцип «какова воля каждого живого создания, таково и его тело» получают подтверждение и право на существование.

Пульчинелла воплощает тот переломный момент, когда тайна, мистерия свободы разрушается: два характера делят между собой судьбы и расходятся в разные стороны. Тело Пульчинеллы — его маска — выражает полное отсутствие какой-либо воли и какого-либо характера, извечную погруженность в откровенное, однозначное, не подлежащее обвинению безволие. Идею «должен мочь желать»¹²³, к которой сводится кантовский императив, он заменяет девизом Карла Валентина¹²⁴: «Желать бы я еще



123 В русском переводе Канта формула *man muß wollen können* звучит не так парадоксально: «Канон моральной оценки наших поступков состоит вообще в том, чтобы человек мог хотеть, чтобы максима его поступка стала всеобщим законом», см.: Кант И. Основы метафизики нравственности / пер. Л. Д. Б. под ред. В. М. Хвостова // Кант И. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Ч. 1 / под ред. В. Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1965. С. 264.

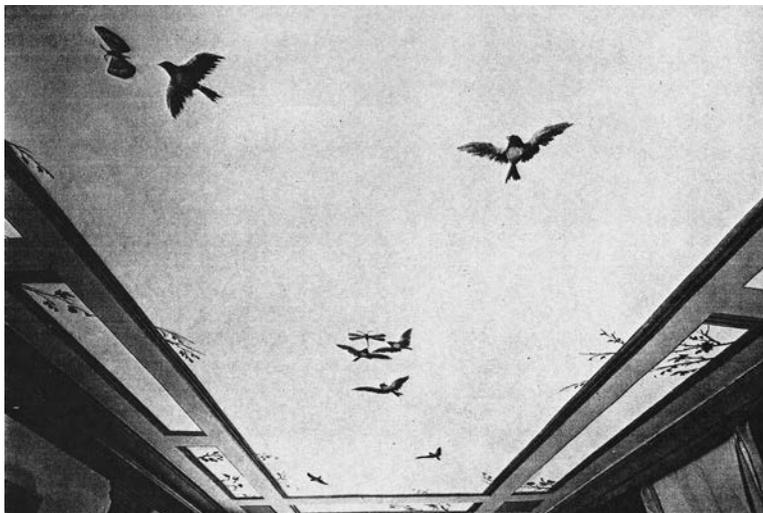
124 Карл Валентин (настоящее имя Валентин Людвиг Фей, 1882–1948) — немецкий комик, которого многие сравнивают с Чарли Чаплином. Выступал в кабаре, с 1910-х годов снимался в кино, сотрудничал с Бертольдом Брехтом. При нацистском режиме фильмы с его участием подверглись жесткой цензуре.

мог, но хотеть не решился». Его жест освобождает эмпирический характер от всех привязок к умопостигаемому характеру, а умопостигаемый характер — от какой бы то ни было юридической или моральной обвинительной функции. Как раз где-то между ними и протекает его безымянная, увлеченная и беспечная жизнь, сцены из которой — неисчислимы, не уместяющиеся ни в один архив, незабываемые — Джандоменико запечатлел на 104 листах альбома.

Умопостигаемый характер, очищенный от какого бы то ни было юридического содержания, — это идея: идея характера. А Пульчинелла и есть такая идея.

Мудрость Пульчинеллы гласит: я не в ответе за форму собственного тела, за мой нос, живот, горб. Тут нет моей вины. Этика появляется следом, но не где-то еще, а там же: при наличии такого — моего ли? — тела этическую направленность приобретает то, как именно я переживаю чувства, возникающие в моих взаимоотношениях с этим самым телом, как отторгаю или принимаю эти нос, живот и горб. Словом, как я им улыбаюсь.

Судя по всему, в последние годы жизни Джандоменико решительно отказывается от напряженного психологизма и больше не возвращается к человеческим фигурам. Изумительные разрозненные, рассеянные по потолку Палаццо Караджани летящие птицы и стрекоза будто предвещают появление сокола и попугая в маленькой комнате виллы Дзианиго. Птицы, собаки, ослы, олени и оленята, стрекозы, бабочки, кентавры, сатиры и сатирессы и, наконец, Пульчинелла. В его белой рубашке растворяется и исчезает людская трагикомедия.



Впреки постулатам западной метафизики, тело Пульчинеллы больше не может быть, воплощением животного начала в человеке. Пульчинелла разрывает ложную взаимосвязь между просто живым созданием и человеческим существом, между телом и логосом. Западную антропологическую машину заклинивает. Именно поэтому тело его — забавное и в то же время уродливое, не вполне человеческое и не совсем животное — так тяжело поддается определению. Пульчинелла — не что иное, как радость, которую ощущает тело при взаимодействии с самим собой и с другими телами, не что иное, как манера обращения с телами.

Тонкая нить соединяет «Развлечения» Джандоменико с «Каприччи» Джамбаттисты и «Капричос» Гойи. Некоторые исследователи относят «Развлечения» к жанру «каприччио» («каприз, причуда»). Но разве такой жанр существует? И если так, то мож-



но ли в данном случае говорить о «капризах»? Прежде это слово, означавшее резкий и своенравный скачок или порывистое движение козы [*capra*], использовалось в поэзии и музыке («Первая книга каприччи» Фрескобальди¹²⁵ датируется 1624 годом), а затем уже термин перешел в изобразительное искусство и чаще всего применялся по отношению к гравюрам и рисункам. В словаре Франческо Алунни (составленном около середины XVI века) категоричным тоном сообщается об этимологической связи с рога-тыми животными: «Капризом зовется внезапное и необъяснимое желание, подобное тому, какое возникает у коз, когда одна из них прыгает и все остальные тоже принимаются скакать». В таком случае иконографическим прототипом термина могла быть сцена с картины Тициана «Нимфа и пастух», где осмелевшая коза стоит на задних ногах и ощипывает листья дерева. А предысторию этого изобразительного сюжета Андре Шастелю¹²⁶ удалось отследить вплоть до средневековых миниатюр и древних гробниц. Однако более архаичное значение слова, встречающееся еще в XIII веке в переводе Орозия на вульгарную латынь, — это «ужас, отвращение, смятение [*raccapriccio*]» (только так Данте и понимает глагол *accapricciare: e anco il cor me n'accapriccia* — «сердце ужаснется» (Данте. Ад. XXII. Строка 31¹²⁷). «Ужас» и «коза», *horror* и *hircus* (*horreo* описывает, как от страха волосы на теле встают дыбом) этимологически близки, и это объясняет тревожный и одновременно

125 Джироламо Фрескобальди (1583–1643) — итальянский композитор, органист собора Св. Петра в Риме, автор инструментальных произведений для органа и клавесина. Считается, что его сочинения оказали влияние на Иоганна Себастьяна Баха и в целом на представителей немецкого барокко.

126 Андре Шастель (1912–1990) — французский искусствовед, историк, профессор Сорбонны и Коллеж де Франс, автор ряда значимых работ по искусству Возрождения.

127 Полностью в переводе М. Л. Лозинского эта строка звучит так: «Один — как вспомню, сердце ужаснется». См.: Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. М. Л. Лозинского. М: Художественная литература, 1974. С. 130.

игривый оттенок слова «каприччио», «каприз». Так или иначе, движению козы — ужасному и в то же время дерзкому — подражает и художник, отходя от канонов искусства или законов разума и полагаясь на «произвол воображения и случайный каприз, дабы пробудить к себе интерес и угодить публике»¹²⁸.

Тем не менее в отличие от своего отца и Гойи — а ведь «Капричос» последнего Доменико приобрел еще в 1799 году, сразу после их выхода в свет — он предпочел вариант «развлечение» [*divertimento*]. За много лет до этого, посвящая папе Пию VI альбом гравюр, выполненный совместно с отцом и братом Лоренцо, Джандоменико описывает замысел своего творения с помощью слова «забава» [*trattenimento*]: он хочет, чтобы эта работа послужила «приятною забавой для столь многих любителей сего небезынтересного ремесла»¹²⁹. Итак, речь идет не о «каприччио», а — судя по склонности Джандоменико придавать таким вещам более будничныи характер — просто о «развлечениях для детей». Упорство некоторых педантов, пытающихся опознать в этих самых «детях» кого-то из его юных помощников или чьих-то отпрысков, значившихся в табелях, ничем не обосновано: «дети» — это собирательное обозначение тех, для кого предназначены «Развлечения», точь-в-точь, как в названии книги «Сказка сказок, или Забава для малых ребят»¹³⁰, о существовании которой Джандоменико, конечно же, было известно. Что же до термина «развлечение» [*divertimento*], то в музыке предшественником Тьеполо можно считать Моцарта, сочинив-

128 Слова Дзанетти о Джорджоне, цит. по: Zanetti A. M. *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*. Venezia, 1771. P. 89.

129 Bostock S. *The Pictorial Wit of Domenico Tiepolo*. Thesis at the University of Warwick, 2009. P. 146.

130 Имеется в виду пятитомный сборник сказок неаполитанского писателя Джамбаттисты Базиле, изданный в 1634–1636 годах.

шего в период с 1771 по 1779 год 17 дивертисментов: это тоже цикл произведений, которые создавались с небольшими перерывами и в которых нет ни малейшего намека на капризы или причуды, — так что современники воспринимали их лишь как видеоизмененный «концерт».

В 1797 году, когда Джандоменико начинает работу над «Развлечениями», Карло Гоцци публикует «Бесполезные мемуары». Неоднократно высказывалось мнение об особом родстве между гениальным гоцциевским воскрешением комедии дель арте в театральных сказках и образом Пульчинеллы на рисунках Джандоменико. И все же их разделяет некая асимметрич-



ная взаимодополняемость: во фьабах появляются Панталоне, Бригелла, Труффальдино, Тарталья, Смеральдина — все, кроме Пульчинеллы; а для Джандоменико, наоборот, существует только одна маска. Разумеется, и у того и у другого автора наличие или отсутствие персонажей неслучайно. Однако почему Гоцци исключил именно эту фигуру, а Джандоменико упразднил все остальные — вот загадка, над которой сто́ит поразмыслить, если мы хотим понять, что ждало Венецию в конце XVIII века.

Совпадение этих двух событий во времени выявляет еще одну аналогию: «Развлечения» — это тоже в каком-то смысле «беспользные мемуары», то есть автобиография.

Жизнь Пульчинеллы, запечатленная на 104 рисунках, — рождение, детство, игры, любовь и женитьба, отцовство, семейное счастье, ремесла, потехи и приключения, путешествия, преступление и наказание, болезнь и смерть — это еще и жизнь Джандоменико. Оглядываясь на свою собственную жизнь, семидесятилетний художник осознает, что прожил и хотел прожить ее, как Пульчинелла, не задаваясь вопросом о смысле, итогах или неудачах: просто-напросто живя сиюминутной, незапамятной жизнью и созерцая ее, если так можно выразиться, с закрытыми глазами. И не только для того, чтобы под конец улыбнуться, глядя на всю ее нелепость. Ведь секрет Полишинеля — Пульчинеллы — заключается в том, что в жизненной комедии нет никаких секретов, но в ней всегда, в любое мгновение находится выход.

«Пульчинелла — это я» — вот его (да и чей угодно, а следовательно, и мой) высший символ веры. Стало быть, «меня» нет, «я» не могу жить, на это способен лишь Пульчинелла. Прожить, сделать свою жизнь возможной значит — для Пульчинеллы, для каждого челове-





ка — не что иное, как постичь невозможность собственной жизни. Тогда-то и начинается сама жизнь. В тот миг, когда любая автобиография становится правдивой, она превращается в биографию Пульчинеллы. Только биография Пульчинеллы — не биография, а всего-навсего «Развлечения для детей».

Пульчинелла — жизнь — так близко, совсем рядом, а потом вдруг уходит все дальше и дальше...

Бытующая жизнь¹³¹.



131 Бытующая жизнь (*wohnend Leben*, нем.) — цитата из стихотворения немецкого поэта-романтика и философа Фридриха Гельдерлина «Вид» (*Die Aussicht*).

Приложения

1

В конце Homo sacer I¹³², после краткого обзора нескольких биографий (Flamen Diale¹³³, Homo sacer¹³⁴, фюрера в Третьем рейхе, «мусульманина» в Освенциме¹³⁵, пациента, лежащего в реанимации в состоянии запредельной комы) — биографий, в которых грань между zoé и bios, биологическим и политическим телом, частным и общественным бытием трагически стирается, — я попытался определить форму жизни как bios, не содержащий ничего, кроме zoé. Но что значит

- 132 На русском языке см.: Агамбен Дж. *Homo sacer*. Суверенная власть и голая жизнь / пер. М. Б. Велижева и др.; под ред. Д. В. Новикова. М.: Европа, 2011.
- 133 Фламин, верховный жрец в Древнем Риме, служитель культа Юпитера. Подробнее см.: Агамбен Дж. *Homo sacer*. Суверенная власть и голая жизнь. С. 232.
- 134 См. примеч. 64.
- 135 «Примо Леви описал того, кто на лагерном жаргоне именовался „мусульманином“^а, существом, в котором унижение, ужас и страх полностью отрезали сознание и личность, вплоть до самой абсолютной апатии (отсюда и странное название). Он не только был выключен, подобно своим товарищам, из политического и социального контекста, к которому он когда-то принадлежал; он не только, подобно жизни еврея, недостойной самой жизни, был приговорен в более или менее близком будущем к смерти; кроме того, он вообще не принадлежал больше к миру людей, даже к находящемуся под угрозой и временному миру лагерных обитателей, с самого начала о нем забывших» — см.: Агамбен Дж. Цит. соч. С. 235.



«проживать собственную *zoé*», что такое образ жизни, весь смысл которого сводится к телесному существованию и который в силу нашей политической традиции изначально обособлен в голой жизни? И что тогда, с этой точки зрения, представляет собой форма жизни Пульчинеллы? Здесь прежде всего нужно отказаться от *lectio facillior*¹³⁶, превращающего Пульчинеллу — да и любую форму жизни — в простое воплощение природного существования, в тело, которое питается, двигается, спит, испытывает удовольствие и боль, производит потомство, мочится и испражняется. Для этого необходимо опровергнуть и нейтрализовать тот самый биполярный диспозитив *bios/zoé* и изучить не столько соединяющие их связи, сколько проведенные между ними границы. Стало быть, нужно задуматься о том, каким образом и в каком направлении произошел раскол *bios/zoé* и, соответственно, каким образом и в каком направлении его можно преодолеть. По сути, форма жизни, то есть собственно человеческая жизнь такова, что, сводя на нет характерные для живого существа функции и действия, она как бы запускает их вхолостую и тем самым открывает для них новые возможности. Для Пульчинеллы не существует вегетативной жизни отдельно от формы жизни — *zoé*, которую можно отличить и отделить от *bios*. В действительности он не то и не другое, а нечто третье, рождающееся из их совпадения — то есть совместного падения: подобно гимнасту на трапеции с рисунка 4б или канатоходцу, что идет по несуществующей веревке, он — с присущей ему напряженной, дисциплинированной акробатической несуразностью — свободно перемещается по пространству, которое простирается между *zoé* и *bios* и далеко за их пределами.

136 Легкое чтение, простейшее прочтение (лат.).

2

Кукольник Бруно Леоне¹³⁷ неоднократно рассказывал, как его наставник Нунцио Дзампелла познакомил его с искусством гвараттеллы¹³⁸. По словам последнего, «водить куклу проще простого <...>, самое сложное — это говорить двумя голосами, то есть чередовать естественный голос с искусственным»¹³⁹. Вопреки распространённому мнению, секрет мастерства заключается не в управлении Пульчинеллой, не в движениях, а в умении воспроизводить его характерный пронзительный голос. «Когда я говорю, что сложнее всего именно искусственный голос, — подчеркивал Дзампелла так, будто здесь, как и в любом обряде инициации, новичок действительно рискует жизнью, — я пытаюсь предупредить ученика о грозящей ему опасности: тот, кто хочет осво-

137 Бруно Леоне — современный неаполитанский кукольник (так называемый гвараттеллари, см. примеч. 138), по образованию архитектор. В 1978 году увлекся кукольным театром, стал выступать на улицах Неаполя, был с гастролями в различных европейских странах, а в 1980-е годы приезжал в СССР. Написал книгу воспоминаний о своем учителе, кукольнике Нунцио Дзампелле.

138 Гвараттелла (или гвараттелле — *guarattella, guarattelle, nean.*) — традиционные неаполитанские кукольные спектакли.

139 *Leone B. La guarattella. Burattini e burattinai a Napoli. CLUEB, Bologna, 1986. P. 12.*

ить этот навык, должен собрать всю силу воли и преодолеть страх. Только так он добьется успеха. Ведь искусственный голос — это то, что отличает неаполитанского гвараттеллари от всех остальных итальянских кукловодов»¹⁴⁰. Голос этот в прямом смысле слова искусственный, поскольку нужный эффект возникает не за счет изменения тона, а за счет использования маленького латунного инструмента под названием «пищик» [La pivetta] — эдакой приплюснутой и обмотанной нитью катушки с вибрирующей лентой внутри (Нуцио называет ее «колоском» [spicarella]). Гвараттеллари помещает это приспособление в рот, прижимая его к нёбу и работая с ним как с язычком: при особой манере звукоизвлечения, которой довольно трудно овладеть, инструмент пищит и издает трели.

Пищик — вот «настоящий секрет ремесла», однако наставник не спешит передать его ученику. «Я много раз просил Нуцио научить меня с ним обращаться, но все время получал резкий отказ. Он говорил, что его отец вел себя точно так же даже с собственными детьми. Однажды он стащил пищик из кармана отцовского жилета, просто чтобы попробовать извлечь звук, и получил за эту мелкую кражу взбучку. <...> Мораль рассказа была понятна: если я хочу научиться, то должен сам изрядно покорпеть, а не ждать, что мне все разжуют и в рот положат». Итак, начинающий кукольник принимается за работу, после нескольких неудачных экспериментов у него наконец получается смастерить пищик, и он пытается его освоить: «Наловчиться и удержат его во рту было уже огромным достижением, хотя артикуляция и качество звуков пока никуда не годились, я с трудом выговаривал слоги»¹⁴¹. И только когда ученик доказал, что почти все уже может сам, наступает момент инициации. «Я пришел к Нуцио <...>, пищик у меня оказался неправильной формы —

140 Leone B. La guarattella. Burattini e burattinai a Napoli. P. 12.

141 Ibid. P. 13–14.

слишком узкий и длинный, но было ясно, что так просто я уже не сдамся и намерен довести дело до конца. Нуцио взглянул на него: „Ты этим, что ли, рот себе собираешься набивать? Погоди-ка“. Он ушел в соседнюю комнату, достал пищик, который он уже давно для меня сделал, и отдал его мне»¹⁴². Тогда-то и начинаются настоящие уроки мастерства: «Сперва научись произносить „мама“ (а выговорить ты это слово должен, даже если буква „м“ с пищиком во рту никак не выходит), затем „папа“, „дядя“ [ziò], „что“ [ciò], „кши“ [sciò]»¹⁴³. Прямо как у ребенка, который учится говорить, первым словом становится «мама», но только именно это слово с пищиком произнести невозможно.

Любопытно, что о ключевой роли пищика в один голос говорят кукольники самых разных стран и эпох. В 1861 году в Лондоне вышел третий том книги Генри Мэйхью «Рабочие и бедняки Лондона», посвященной жизни низших слоев общества и, в частности, «уличного люда» (street folk). В числе героев книги были и кукольники, которые устанавливали ширмы и показывали сценки с Панчем (аналогом Пульчинеллы, в XVII веке привезенным в Англию из Италии). Вот что один из них рассказал Мэйхью: «„Когда играешь Панча, труднее всего за него говорить, для этого во рту должен быть такой манок [call] или свистулька [whistle]“. В подтверждение своих слов он вынул из жилетного кармана манок — маленькое плоское приспособление из двух изогнутых металлических пластинок размером с подколенную пряжку¹⁴⁴, связанных вместе черной нитью. Между ними была зажата полоска какой-то ткани (с виду похожей на шелк), но какой именно, он не объяснил, сказав, что это секрет. Он утверждал, что манок настроен, как музыкальный инструмент, и нужно много времени, чтобы научить-

142 Leone B. *Op. cit.* P. 13–14.

143 *Ibid.* P. 14.

144 Пряжка, которой закреплялись ремешки или подвязки на нижней части кюлотов.

ся с ним управляться. <...> Материал, из которого сделан манок, — тоже, как он выразился, „пурфессиональная тайна“ [a secret of the purfession]. <...> „Это не свистки, а манки, их еще называют неизвестными языками [unknown tongues], потому что с ними во рту мы все слова выговариваем не хуже, чем священник на проповеди. У каждого из нас их обычно по два или по три: с одним — на улице, с другим — в доме, один — чтобы говорить и петь, а еще один — на продажу. <...> Наставник, с которым я поначалу выходил работать, не хотел меня учить и нарочно все от меня скрывал <...>. Я шесть месяцев кряду набирался сноровки, день и ночь упражнялся, пока не стало получаться почти отлично. А дома даже и пробовать нечего, ведь на открытом воздухе он звучит совсем по-другому. <...> Звук-то весь выходит отсюда, прямо из легких, сила нужна немалая, надо все в себя втягивать, а манок смачивать виски с водой“»¹⁴⁵.

Удивительно, что об искусственном голосе Пульчинеллы и его «неизвестном языке» нет ни одного тематического исследования и приходится довольствоваться эпизодическими зарисовками, как у Мэйхью, или немногословными упоминаниями в работах по истории уличного театра. А ведь именно голос отличает Пульчинеллу от всех остальных кукол и персонажей комедии дель арте, причем не только в Италии, но также в Англии (Аддисон¹⁴⁶, которому доводилось слышать этот тембр, сравнивал его с «тонким голоском кастрата») и во Франции, где куклу вообще запрещалось озвучивать без sifflet-pratique¹⁴⁷ (так во Франции назывался и до сих пор называется пищик). «Этот голос — основная характеристика спектакля: прежде всего, потому что он

145 Mayhew H. *London Labour and the London Poor*. London, 1861. Vol. III. P. 45.

146 Имеется в виду Джозеф Аддисон (1672–1719) — английский писатель, драматург, политический деятель. Дружил с Джонатаном Свифтом, издавал журналы *The Tatler* («Болтун») и *The Spectator* («Зритель»), в которых критиковал буржуазные нравы и продвигал идеалы Просвещения.

147 Дословно словосочетание можно перевести с французского как «удобный свисток» или «искусный свисток».

отражает самобытность Пульчинеллы <...>, сообщает его интонации такую яркость, такую музыкальность, каких невозможно добиться иными средствами, и к тому же создает сильнейший контраст при чередовании голосов, подчиняя все представление особому ритму. Вместе с этим усиливается и магия куклы: мало того что персонаж оживает в движениях, он еще и обретает собственный голос, непохожий на голос кукольника»¹⁴⁸. В отличие от других кукол Пульчинелла — это не только характер, костюм и колтак, это в первую очередь совершенно определенный, неповторимый, узнаваемый голос. Однако голос у него не человеческий, а искусственный — тот самый «неведомый язык», звук, издаваемый пищиком.

Мысль о тесной связи между человеческим языком и голосом кажется совершенно очевидной, хотя объяснить ее суть не так-то просто. Принято считать, что голос говорящего — это пространство и материя, благодаря которым слово существует и передается. Дескать, ребенок учится говорить, насыщая голос и память звуками — фонемами — усваиваемого языка. Именно этот стереотип и разрушает Пульчинелла. Он говорит, пусть даже не всегда понятным, цыплячьим языком, но речь эту порождает вовсе не голос кукольника. Более того, чтобы Пульчинелла заговорил, кукловоду приходится отказываться от собственного голоса и, не щадя сил, разучивать «неведомый язык» пищика. Он отдает Пульчинелле не голос, как другим куклам, а вдох и выдох: кукольник в прямом смысле слова «вдыхает жизнь» в Пульчинеллу, и все же голос его — лишь уловка, ненастоящий голос. А если этот искусственный голос и есть секрет мастерства, то что же тогда передают друг другу гвараттеллари? Явно не только сам инструмент (зовется ли он пищиком, *swazzle*¹⁴⁹ или *sifflet-pratique*) — тем

148 Leone B. *Op. cit.* P. 13.

149 *Swazzle* — английский вариант названия инструмента. Используется наравне с вариантами *call* и *mouth chat*.

более что в нем уже не осталось никакой тайны — а, скорее, как говорил английский кукольник, «неведомый язык». Но разве вся поэзия, да и искусство в целом — не точно такая же попытка передать голос и неизвестный язык? Мы не владеем им, но все равно силимся его воспроизвести, проделывая детские фокусы и засовывая в рот «приплюснутую катушку, обмотанную нитками» — или, может, шпательку с «какими-то спутавшимися и свалявшимися обрывками разнородной и разномастной пряжи»¹⁵⁰, похожую на Одрадека — то описанное у Кафки существо, имя которого, по словам автора, ничего не значит и не существует ни в одном известном языке.

150 Цит. по: Кафка Ф. Забота главы семейства / пер. С. К. Апта // Кафка Ф. Замок. Превращение. Роман. Рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 206.

Список изображений

- C. 12 1. Джандоменико Тьеполо. Уход Пульчинеллы. 1797. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- C. 15 2. Джамбаттиста Тьеполо. Группа Пульчинелл готовит. 1740–1752. Рисунок. Белая бумага, перо, коричневая тушь, акварель. Собрание Хелен Регенстайн, Чикагский институт искусств, Чикаго. Доступно на <https://www.artic.edu/artworks/38467/punchinellos-cooking-and-tasting-gnocchi-punchinellos-repast>
- C. 17 3. Донато Браманте. Гераклит и Демокрит. 1486–1487. Фреска, перенесенная на холст. Пинакотека Брера, Милан. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- C. 23 4. Джамбаттиста Тьеполо. Лежащий Пульчинелла. 1735–1750. Перо, коричневая тушь, отмывка по наброску черным мелом. Фонд Джорджо Чини — Кабинет рисунков и гравюр, Венеция. Фотография: © Библиотека фотографий Фонда Джорджо Чини.
- C. 24 5. Джамбаттиста Тьеполо. Два Пульчинеллы и последствия Праздника клецек. 1725–1750. Рисунок. Белая бумага, перо, коричневая тушь, акварель. Фонд Джорджо Чини — Кабинет рисунков и гравюр, Венеция. Фотография: © Библиотека фотографий Фонда Джорджо Чини.
- C. 24 6. Джамбаттиста Тьеполо. Пульчинелла в позе речного бога. XVIII в. Бумага, перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Доступно на www.themorgan.org/drawings/item/142794

- С. 26–27 7. Джандоменико Тьеполо. Пульчинеллы у ограды виллы. Ок. 1797–1804. Перо и коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Частное собрание, Провиденс.
- С. 29 8. Джамбаттиста Тьеполо. Обнаружение могилы Пульчинеллы. XVIII в. Офорт. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 30 9. Джандоменико Тьеполо. Вахханалия сатиров и сатиress. 1771. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 31 10. Джандоменико Тьеполо. Пульчинелла и акробаты. 1797. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 32 11. Джандоменико Тьеполо. Качели сатира. Фрагмент. 1771. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 33 12. Джандоменико Тьеполо. Качели Пульчинеллы. 1793. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 34–35 13. Джандоменико Тьеполо. Пульчинеллу похищает кентавр. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Частное собрание, Париж.
- С. 37 14. Джандоменико Тьеполо. Менуэт на вилле. Фрагмент. 1791. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 41 15. Опьяневший Дионис в объятиях Ариадны. Фрагмент. I в. до н. э. Фреска. Вилла Мистерий, Помпеи. Изображе-

- ние представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 42 16. Джамбаттиста Тьеполо. Спящая Венера и сатир. XVIII в. Холст, масло. Частное собрание.
- С. 46–47 17. Джандоменико Тьеполо. Рождение Пульчинеллы из индюшачьего яйца. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Собрание Бринсли Форда, Лондон. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 52–53 18. Джандоменико Тьеполо. Новый мир. 1791. Фреска. Ка-Рецционико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 58 19. Эдуардо Де Филиппо во время съемок фильма «Фердинанд I» (1959). Фотография. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 61–62 20. Подписи актеров комедии дель арте.
- С. 65 21. Джандоменико Тьеполо. Пульчинелла перед судьями. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Художественный музей Кливленда, Кливленд. Доступно на <https://www.clevelandart.org/art/1937.569>
- С. 66–67 22. Джандоменико Тьеполо. Повешение. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Центр искусств Кантора, Художественный музей Стэнфордского университета, Стэнфорд. Дар Мортимера Левентрита.
- С. 72 23. Франсиско Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. 1814. Холст, масло. Национальный музей Прадо, Мадрид. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.

- С. 73 24. Джандоменико Тьеполо. Расстрел Пульчинеллы. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Частное собрание, Лондон.
- С. 76–77 25. Джандоменико Тьеполо. Фронтиспис альбома «Развлечения для детей». Ок. 1797–1804. Перо, золотисто-коричневая тушь, отмывка золотисто-коричневым тоном по наброску черным мелом. Художественный музей Нельсона — Аткинс, Канзас-Сити, штат Миссури. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 79 26. Джандоменико Тьеполо. Крестный путь. 1749. Офорт. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 80 27. Джандоменико Тьеполо. Похороны Пульчинеллы. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым и желтым тоном по наброску черным мелом. Собрание Роберта Лемана, Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Доступно на <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459187>
- С. 82–83 28. Джандоменико Тьеполо. Появление призрака из могилы Пульчинеллы. Фрагмент. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Частное собрание, Нью-Йорк.
- С. 84 29. Джамбаттиста Тьеполо. Пульчинелла, справляющий малую нужду. XVIII в. Рисунок. Последнее известное место хранения — Галерея Кайе, Париж.
- С. 87 30–31. Тристано Мартинелли. Иллюстрации из книги «Риторические сочинения». 1600. Ксилография. Национальная библиотека Франции, Париж. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 88 32. Доменико Фетти. Портрет актера. (Портрет Тристано Мартинелли.) 1621–1622. Холст, масло. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фотография: Н. Н. Антонова и И. Э. Регентова.

- C. 92–93 33. Джандоменико Тьеполо. Триумф Пульчинеллы. 1760–1770. Холст, масло. Государственный художественный музей, Копенгаген. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- C. 95 34. Джандоменико Тьеполо. Пульчинелла-портретист. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым и желтым тоном по наброску черным мелом. Частное собрание, Нью-Йорк.
- C. 96 35. Джандоменико Тьеполо. Менуэт. Фрагмент. Ок. 1755. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Доступно на <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437812>
- C. 98 36. Джамбаттиста Тьеполо. Старый Пульчинелла. XVIII в. Рисунок. Частное собрание, Рим.
- C. 102–103 37. Джандоменико Тьеполо. Пульчинеллы с танцующими собаками. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Художественный музей Фогга, Гарвардский университет, Кембридж. Получено по завещанию от Меты и Пола Сакс. Фотография: © Президент и научные сотрудники Гарвардского колледжа.
- C. 104 38. Антонио Мария Дзанетти. Важный господин на кукольном спектакле. Ок. 1700. Перо, тушь. Королевское собрание в Виндзорском замке, Лондон. Доступно на <https://www.rct.uk/collection/907304/antonio-bernacchi>
- C. 108–109 39. Джандоменико Тьеполо. Слон. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым и золотисто-коричневым тоном. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Доступно на <https://www.themorgan.org/drawings/item/142857>
- C. 114 40. Джамбаттиста Тьеполо. Гуляющий Пульчинелла в маске. (Пульчинелла с дамой.) XVIII в. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Доступно на www.themorgan.org/drawings/item/142736

- С. 116 41. Фотография потолка Палаццо Караджани, Венеция.
- С. 117 42. Джандоменико Тьеполо. Сокол. Ок. 1790. Фреска. Ка-Реццонико, Венеция. Изображение представляет собой общественное достояние, доступно на *Wikimedia Commons*.
- С. 120 43. Джамбаттиста Тьеполо. Мертвый Пульчинелла (карикатура на лежащего человека). XVIII в. Бумага, перо, черная тушь, отмывка серым тоном. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Доступно на <https://www.themorgan.org/drawings/item/245752>
- С. 122–123 44. Джандоменико Тьеполо. Последняя болезнь Пульчинеллы. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая и желтая тушь, черный мел. Частное собрание, Нью-Йорк.
- С. 124 45. Джамбаттиста Тьеполо. Голова Пульчинеллы. XVIII в. Перо, акварель. Городской музей Сарторио, Триест.
- С. 128 46. Джандоменико Тьеполо. Пульчинелла на трапедии. Ок. 1797–1804. Перо, коричневая тушь, отмывка коричневым тоном по наброску черным мелом. Частное собрание, Лондон.

Джорджо Агамбен

Пульчинелла, или Развлечения для детей в четырех сценах

Редактор

Катя Морозова

Корректор

Мария Янушкевич

Дизайн

Валерия Стетова и Максим Плоскирев

Издательство «Носорог»

ООО «Теллер Пабблишинг»

123022, г. Москва, пер. Столярный, д. 3, корп. 13

e-mail: hello@nosorog.media

www.nosorog.media

Следите за нами в социальных сетях:     @nosorogmagazine

По вопросам сотрудничества и оптовой закупки
продукции издательства «Носорог» обращайтесь
по адресу sales@nosorog.media

Книга набрана шрифтами *Aros* Маттье Сальваджо (кириллица Ильи Рудермана
и Юрия Остроменцкого) и *Janton* Франтишека Шторма

Бумага: *Sykyvkar* 120 г/м² и *Keaykolour* 300 г/м²

Заказ № 5569. Тираж 2000 экз.

Формат 145×200 мм

Отпечатано в типографии ООО «Буки Веди»

117246, г. Москва, проезд Научный, д. 19, этаж 2, ком. 6Д, оф. 202

Тел.: +7 495 926-63-96

e-mail: info@bukivedi.com

www.bukivedi.com