



GIORGIO AGAMBEN

**CREAZIONE
E ANARCHIA**

**L'OPERA NELL'ETÀ
DELLA RELIGIONE
CAPITALISTA**

NERI POZZA EDITORE

Vicenza

ДЖОРДЖО АГАМБЕН

**ТВОРЕНИЕ
И АНАРХИЯ**

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ЭПОХУ
КАПИТАЛИСТИЧЕСКОЙ
РЕЛИГИИ**

Переводы с итальянского под редакцией

Марии Лепиловой

ГИЛЕЯ

Москва

В оформлении книги использованы работы Джорджо де Кирико

Переводы с итальянского выполнили: I, V — Н. Охотин, II — Э. Саттаров (впервые опубл. в изд.: *Агамбен Дж. Костёр* и рассказ. М.: Grundrisse, 2015), III — М. Лепилова, IV — Б. Скуратов (впервые опубл. в изд.: *Агамбен Дж. Что такое повелевать?* М.: Grundrisse, 2013). Примечания переводчиков и редактора перевода

ISBN 978-5-87987-131-9

© Neri Pozza Editore, 2017

© Издательство «Грюндриссе», переводы на русский язык, 2013, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

I. АРХЕОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

7

II. ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

29

III. НЕПРИСВАИВАЕМОЕ

57

IV. ЧТО ТАКОЕ ПОВЕЛЕВАТЬ?

95

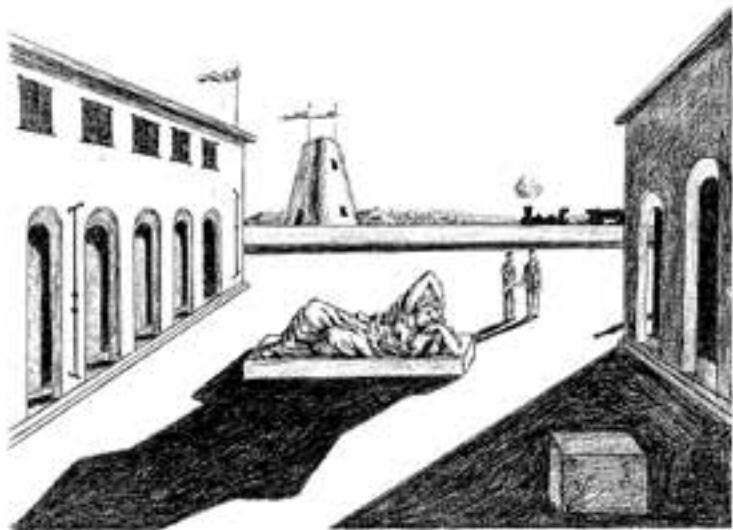
V. КАПИТАЛИЗМ КАК РЕЛИГИЯ

123

Примечания

145

I.
АРХЕОЛОГИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ИСКУССТВА



В размышлениях о сути произведения искусства я следую за идеей, что археология — наша единственная ниточка к настоящему. Именно в этом смысле нужно понимать заголовок «Археология произведения искусства». Как говорит Мишель Фуко, исследование прошлого есть не что иное, как тень, отбрасываемая вопрошанием настоящего. Именно в попытках понять настоящее люди — по крайней мере мы, европейцы, — вынуждены обращаться с вопросами к прошлому. Я счёл нужным уточнить это «европейцы», поскольку, на мой взгляд, если и предполагать какой-то смысл в слове «Европа», этот смысл, как сегодня уже стало очевидно, не может быть ни политическим, ни религиозным, ни тем более экономическим, а состоит, возможно, в том, что европеец — в отличие, например, от азиатов и американцев, для которых история и прошлое значат нечто совершенно другое, — находит свою правду только через отношения с прошлым, только сводя счёты со своей историей. Много

лет назад один философ (и одновременно чиновник высокого ранга зарождающейся Европы), Александр Кожев, утверждал, что Homo Sapiens дошёл до конца своей истории и у него остались только две возможности: обратиться в постисторическое животное (пусть, воплощённый американским образом жизни) или обратиться к снобизму (пусть, воплощённый японцами, которые продолжают проводить свои чайные церемонии, лишённые какого-либо исторического смысла)¹. Не скатываясь ни в одну из крайностей — ни полностью животной Америки, ни Японии, которая сохраняет человеческий облик только ценой отказа от всякого исторического содержания, — Европа могла бы стать той альтернативной культурой, которая остаётся человеческой и живой даже после конца истории: потому что способна столкнуться с собственной историей во всей её полноте и обрести в этом столкновении новую жизнь.

Поэтому кризис, который сейчас переживает Европа, — что должно было уже стать очевидным из уничтожения её университетских структур и всё возрастающей музеефикации культуры, — коренится не в экономике (сегодня «экономика» — просто ярлык, а не понятие), а является именно кризисом отношения к прошлому. Ведь очевидно, что единственное место, где может жить прошлое, — это настоящее, а если настоящее не ощущает собственное прошлое живым, то университеты и музеи теряют свой смысл. А если сегодня искусство представляет для нас важный — даже самый важ-

ный — элемент этого прошлого, тогда вопрос, который не перестаёт возникать снова и снова, звучит так: каково место искусства в настоящем? (Здесь следует отдать должное Джованни Урбани, который, вероятно, первым поставил этот вопрос правильно².)

Следовательно, выражение «археология произведения искусства» подразумевает, что само по себе какое-либо отношение к произведению искусства является сегодня проблемой. А поскольку я согласен с утверждением Витгенштейна о том, что все философские вопросы в конечном итоге упираются в значение слов, это значит, что сегодня словосочетание «произведение искусства» замутнено, если оно вообще поддаётся какому-либо пониманию; и эта его неясность относится не только и не столько к слову «искусство», которое мы за два века эстетической рефлексии привыкли считать проблематичным, сколько к более простому, на первый взгляд, слову «произведение». Даже с точки зрения грамматики словосочетание «произведение искусства», которое мы столь непринуждённо используем, не так легко понять: вовсе не ясно, идёт ли речь о родительном субъектном падеже (произведение создано искусством и относится к нему) или объектном (искусство зависит от произведения, получает от него смысл). Иначе говоря, какой из элементов здесь определяющий — произведение или искусство (или же их ещё менее очевидная смесь), и состоят ли они в гармонии друг с другом или же скорее в конфликте.

Впрочем, известно, что сегодня произведение переживает серьёзный кризис, который привёл к его исчезновению из творческой среды; в этой среде *перформанс* и творческая, или концептуальная, деятельность художника, всё больше стремятся занять место того, что мы привыкли воспринимать как «произведение»

Ещё в 1967 году выдающийся учёный Роберт Клейн опубликовал краткий очерк с говорящим названием: «Затмение произведения искусства»³. Клейн предположил, что выпады авангардного искусства в XX столетии были направлены не против искусства как такового, а против его воплощения в произведениях, словно бы искусство в загадочном приступе самоуничтожения начало пожирать то, что всегда и составляло его само: произведение.

Это положение дел с очевидностью следует из того, каким образом Ги Дебор — который перед основанием Ситуационистского интернационала состоял в последних авангардистских фракциях XX века — резюмирует свой взгляд на проблему искусства в контексте времени: «Сюрреализм стремился воплотить искусство, не упраздняя его, дадаизм хотел упразднить искусство, не воплощая его, мы же хотим и упразднить его, и воплотить»⁴. Очевидно, что упразднялось именно произведение, но столь же очевидно, что произведение искусства упразднялось во имя чего-то, что в рамках всё того же искусства преодолевает произведение, требует своего воплощения не в произведении, а в самой жизни (недаром

последовательные ситуационисты намеревались создавать не произведения, а ситуации).

То обстоятельство, что сегодня искусство предстаёт перед нами деятельностью без произведений, — хотя и с любопытным парадоксом: ведь и авторы, и торговцы продолжают назначать ему цену, — могло сложиться именно по той причине, что «бытие-произведением» произведения искусства осталось недоосмысленным. Я полагаю, что только прослеживание истории этого онтологически базового понятия (хотя в учебниках философии оно и не упоминается в таком качестве) поможет понять процесс изменения творческой практики. Процесс, который — согласно известной формуле психоанализа о возвращении вытесненного в паталогической форме — заставил творчество принять черты, доведённые так называемым современным искусством до неосознанного пародирования (современное искусство как возвращение вытесненного «произведения» в паталогических формах).

Конечно, здесь было бы неуместно заниматься такой генеалогией понятия. Поэтому я ограничусь несколькими соображениями о трёх моментах в истории, которые мне представляются особенно значительными.

Сперва нам придётся переместиться в классическую Грецию, примерно во времена Аристотеля, то есть в IV век до н. э. Как тогда обстояло дело с производением искусства — и шире: с производением и худож-

ником? Весьма отличным образом от привычного нам. Художник, как и любой ремесленник, оказывался среди *technitai*, то есть тех, кто производил что-то при помощи какой-то техники. Но его деятельность как таковая никогда не берётся в расчёт, она важна только в связи с созданным произведением. Это с очевидностью следует из того факта, неожиданного для историков права, что договор с заказчиком никогда не оговаривает объём необходимой работы, а только лишь предоставляемое произведение. Поэтому современные историки часто повторяют, что наше понятие труда или творческой деятельности было совершенно неизвестно грекам, у которых для этого не было даже подходящего слова. Мне кажется, что для большей строгости следует говорить, что они не отличали работу и творчество от произведения, потому что в их глазах творческая деятельность состоит в произведении, а не в творце, который его создал.

У Аристотеля есть фрагмент, где это всё говорится явным образом. Речь идёт об отрывке из «Метафизики», из книги «Тета» (книга IX), которая посвящена вопросам способности (*dynamis*) и действия (*energeia*). Термин *energeia* изобрёл Аристотель — философам, как и поэтам, необходимо словотворчество, и терминология, как было справедливо замечено, это поэтический элемент мышления — но для греческого уха это слово совершенно понятно. «Творение, деятельность» на греческом — *ergon*, прилагательное *energos* означает «дей-

ствующее, производящее»: соответственно, *energeia* означает нечто, находящееся «в действии, в производстве», в том смысле, что оно приведено к своей цели, производству, состоянию, для которого было предназначено. Примечательно, что для определения различий между способностью и действием, между *dynamis* и *energeia*, Аристотель пользуется примером из области, которую мы бы назвали искусством: Гермес, говорит он, находится в состоянии способности в неоструганном дереве, а в состоянии действия, в произведении — в вырубленной статуе⁵. Производство искусства относится тем самым в своей основе к сфере *energeia*, которая, с другой стороны, самим своим названием отсылает к «бытию-в-произведении».

Здесь начинается пассаж (1050a 21–35)⁶, который мне интересно прочесть вместе с вами. Цель, *telos*, — пишет Аристотель, — это *ergon*, произведение, а произведение — это *energeia*, деятельность и «бытие-в-произведении»: в самом деле, термин *energeia* происходит от *ergon* и стремится тем самым к завершённости, *entelecheia* (ещё один термин, введённый Аристотелем: пребывание в цели своей реализации). Однако бывают ситуации, когда окончательная цель исчезает в процессе, как в случае зрения (*opsis*, способность зрения) и видения (акта видения, *hōrasis*), где помимо видения не производится больше ничего; напротив, есть случаи, когда что-то производится, как, например, из искусства строить (*oikodomikè*) помимо процесса строительства

(*oikodomesis*) получается ещё и дом. В таких случаях акт строительства, *oikodomesis*, содержится в построенной вещи (*en toi oikodomoumenoi*), она осуществляется (*gignetai*, «производится») и в то же время становится домом. Таким образом, всегда, когда производится что-то ещё, помимо самого процесса, энергия содержится в произведённой вещи (*en toi poioumenoi*), как акт строительства содержится в построенном здании, а ткацкая работа содержится в ткани. Когда же нет другого *ergon*, другого произведения, кроме *energeia*, тогда *energeia*, «бытие-в-произведении», концентрируется в самом субъекте, как, например, зрение — в смотрящем, размышление (*theoria*, т.е. более высокий уровень осмысления) — в размышляющем, а жизнь — в душе.

Остановимся ненадолго на этом паразитическом пассаже. Теперь нам понятнее, почему греки ставили творение выше творца (или ремесленника). В тех действиях, которые что-то производят, *energeia*, подлинно творческая деятельность содержится, как это ни странно для нас, не в творце, а в творении: процесс постройки дома — в самом доме, а ткацкая работа — в ткани. Понимаем мы и то, почему греки не слишком уважали творца. Если размышление, акт познания — содержится в мыслителе, то творец — это сущее, цель которого, *telos*, находится вне его, в произведении. Он есть существо незавершённое, которое не имеет своего *telos*, лишено *entelecheia*. Поэтому для греков *technites* были своего рода *banausos*, этим термином обозначали незначительных личностей,

не слишком достойных людей. Конечно, это не значит, что греки не видели разницы между сапожником и Фидием: но, на их взгляд, цели обоих находились вне их самих, в обуви — у первого, в статуях Парфенона — у второго; *energeia* обоих не принадлежала им самим. Таким образом, проблема состояла не в эстетике, а в метафизике.

Кроме тех видов деятельности, которые порождают произведения, имеются и другие, без произведений — которые Аристотель иллюстрирует зрением и познанием — где энергия, напротив, содержится в самом субъекте действия. Само собой разумеется, что такие занятия для греков стояли на ступень выше прочих, и опять же не потому, что греки не осознавали важности произведений искусства в сравнении с познанием и размышлением, а потому, что в непродуктивной деятельности — в частности, в размышлении (*theoria*) — её субъект полностью заключает в себе свою цель. Производство, *ergon*, это, напротив, в некотором роде препятствие, лишшающее действующее лицо *energeia*, которая остаётся не в нём, а в его творении. Праксис, действие, которое содержит в себе самом свою цель, в некотором роде, как не устаёт напоминать Аристотель, превосходит *poiesis*, продуктивное действие, цель которого в производстве. *Energeia*, совершённое действие, не имеет произведения и содержится в том, кто это действие производит (древние греки последовательно различали *artes in effectu* — живопись и скульптуру, которые произво-

дят материальные предметы, — и *artes actuosae* — танца и представления, которые исчерпываются собственным исполнением).

Мне представляется, что эта концепция человеческой деятельности исходно включает в себе зачаток некоторой апории, которая касается расположения человеческой *energeia*: в одном случае — в *poiesis* — она располагается в произведении, а в другом — в творце. В «Никомаховой этике» мы находим подтверждение тому, что эта проблема довольно значительна, по меньшей мере на взгляд Аристотеля. В одном из фрагментов сочинения философ задаётся вопросом, существует ли подобное *ergon* произведение, которое определяло бы человека как такового: в том смысле, в каком произведение, то есть дело сапожника — это тачать обувь, дело флейтиста — играть на флейте, а архитектора — строить дома. Или же, задаётся Аристотель вопросом, нам следует сказать, что хотя у сапожника, флейтиста и архитектора есть свои занятия, человек в общем смысле, напротив, рождается без занятия? Эту гипотезу Аристотель сразу же отвергает (хотя мне она представляется весьма интересной), отвечая, что творение человека — это *energeia* души при участии *logos*⁷, то есть, опять же, деятельность без произведения, в которой произведение совпадает с собственным осуществлением, потому что оно всегда уже содержится «в-произведении». Но что же, спросим мы, происходит с сапожником, флейтистом, художником, вообще с человеком как

technites и творцом предметов? Не оказывается ли он существом, обречённым на раздвоение, поскольку в нём будут содержаться два разных дела, произведения: одно, присущее ему, как и любому человеку, а другое, внешнее, присущее ему как производителю?

Сравнивая эту концепцию произведения искусства с нашей, можно выявить наше отличие от греков: оно состоит в том, что в определённый момент в результате длительного процесса, начало которого можно, видимо, отнести к Возрождению, искусство вышло из сферы тех видов деятельности, которые помещают свою *energeia* вовне, в производство, и перешло в область таких видов деятельности, которые, подобно познанию или праксису, содержат сами внутри себя свою *energeia*, своё «бытие-в-произведении». Художник больше не *banausos*, вынужденный достигать своей завершённости вовне, в своём творении, а подобно теоретику претендует теперь на владение своей творческой деятельностью.

Вероятно, критичным моментом этой трансформации стало появление концепции — начиная с заката античности и затем всё чаще в средневековой теологии — согласно которой искусство относится к мыслям творца, а не к творению, а ещё точнее — к идее, оглядываясь на которую, творец создаёт своё творение (Эрвин Паннофски посвятил этому образцовое исследование). Сила этой концепции заключалась в том, что она строилась по модели божественного сотворения мира. Как писал Фома Аквинский, дом предсуществует в форме идеи

в уме строителя, подобно тому как Бог сотворил мир согласно модели или идее, которая существовала в божественном уме⁸. Именно из этой парадигмы произошёл злополучный переход теологической терминологии сотворения в сферу деятельности художника, которую до тех пор никому бы и в голову не пришло считать творческой. Показательно, что именно строительная деятельность сыграла решающую роль в развитии этой парадигмы (видимо, это значит, что люди, занимающиеся строительством, должны с особым вниманием относиться к размышлениям о собственной деятельности; ключевое положение и заодно всю проблематичность идеи «проекта» следует рассматривать в этой перспективе).

Однако то, что творец приобрёл в одном месте — независимость от собственного творения, — убыло, можно так выразиться, в другом. Если он сам содержит свою *energeia* и тем самым утверждает своё превосходство над производением, оно становится в определённом смысле случайным, превращается в своего рода необязательный осадок, оставшийся от творческой деятельности. Если в Греции художник — это некий неудобный побочный продукт или предпосылка творения, то в современности уже творение становится неудобным продуктом творческой деятельности и гения художника.

Место, которое занимало произведение искусства, разрушилось. *Ergon* и *energeia* потеряли свою связь, а искусство — концепт, становившийся всё более загадочным, и позднее превращённый эстетикой уже в настоя-

щую тайну — переместилось из произведения прежде всего в разум творца.

И здесь я хотел бы предложить следующую гипотезу: *ergon* и *energeia*, творение и творческая деятельность, являются взаимодополняющими и, главное, неотчуждаемыми понятиями, которые, используя творца как носителя, образуют то, что я называю «машиной искусства» современности. И сколько ни пытайся, невозможно ни выделить одно из них в отдельности, ни совместить их воедино, и ещё менее возможно противопоставить одно другому. Таким образом, у нас оказывается что-то наподобие колец Борромео, в которых соединяются вместе произведение, творец и его действия. И подобно кольцам Борромео, невозможно изъять один из трёх составных элементов, чтобы не разрушить безвозвратно всю конструкцию.

Перенесёмся же теперь в Германию, в начало 20-х годов XX века, но не в беспорядки и смуту крупных немецких городов того времени, а в сосредоточенную тишь Лаахского бенедиктинского монастыря Св. Марии в Рейнской области. Здесь в 1923 году (Дюшан как раз тогда заканчивает, а точнее, бросает в состоянии «окончательной незавершённости» своё «Большое стекло») монах Одо Казель выпускает “Die Liturgie als Mysterienfeier” («Литургия как торжество таинства»), своего рода манифест того, что позднее станет Литургическим движением⁹.

Первые тридцать лет XX века неслучайно называли «эпохой движений». Не только партии разных полюсов политического спектра уступили место движениям (и фашизм, и рабочее движение определяли себя именно в этих терминах), но движения стали замещать и школы, и институты в искусстве, в разных сферах культуры, в науке (в 1914 году Фрейд не смог определить психоанализ иначе как «психоаналитическое движение»). В таком контексте предпринятое монахами Лааха «обновление Церкви, исходящее из литургического духа», стало литургическим движением (“Liturgische Bewegung”), точно так же, как многие авангардные проявления тех лет провозглашали себя «движениями» — художественными или литературными.

Сопоставление авангардистских практик с литургией, а движений в искусстве с литургическим движением — вовсе не надуманная аналогия. Действительно, в основе учения Казеля лежит идея литургического таинства (заметим, что греческое слово *leitourgia* значит «общее дело, служение», от *laos*, «народ», и *ergon*). Однако таинство не означает, согласно Казелю, никакого тайного учения или секретной доктрины. Исходно, как и в случае элевсинских мистерий, праздновавшихся в античной Греции, таинство означает праксис, вид театрального действия, состоящего из жестов и слов, сбывающихся во времени и в пространстве во имя спасения человеческого рода. Соответственно и христианство — это не «религия» или «конфессия» в современном смысле

слова (т. е. союз истины и догм, которые надлежит признавать и исповедать) — напротив, это «таинство», то есть литургическое действие, *actio*, *перформанс*, действующими лицами которого являются Христос и его мистическое тело, то есть Церковь. Это действие правда представляет собой особый ритуал, но вместе с тем оно очерчивает самую универсальную и подлинную человеческую деятельность, в центре которой находится спасение творящего таинства и участвующих в нём. В такой перспективе литургия уже не выглядит совершением внешнего ритуала, истинность которого лежит вовне (в вере и в догме): напротив, именно в претворении этого абсолютно перформативного действия *hic et nunc**, действия, каждый раз осуществляющего то, что оно символизирует, верующие способны обрести свою истину и спасение.

В самом деле, согласно Казелю, литургия (например, прославление евхаристической жертвы во время службы) не есть «представление» или «дань памяти» событию спасения — она и есть это самое событие. Речь идёт не о представлении в смысле подобия, а о явлении, в котором спасительный подвиг Христа (*Heilstat*) претворяется вновь через обозначающие его символы и образы. Поэтому литургические действия имеют силу *ex opere operato*** — то есть из того факта, что они состоя-

* здесь и сейчас (*лат.*).

** в силу совершения действия (*лат.*).

лись в данный момент в данном месте, независимо от моральных качеств отправляющего службу (будь он даже преступником — например, крестящим женщину с намерением ею овладеть — литургическое действие не теряет при этом своего значения).

Именно отталкиваясь от этой религиозной концепции «таинства», я хотел бы предложить свою гипотезу о том, что сакральное литургическое действие, праксис художественного авангарда и так называемое современное искусство объединяет нечто большее, чем простая аналогия. Особый интерес к литургии со стороны искусства проявляется уже в последние десятилетия XIX века, в частности, со стороны литературных и художественных движений, обычно описывающихся максимално общими терминами «символизм», «эстетизм», «декадентство». Параллельно с процессом, который на заре возникновения культурной индустрии вытеснил адептов чистого искусства на обочину общественного производства, художники и поэты (достаточно привести в пример Малларме) начинают видеть в своих практиках отправление литургии — в самом прямом смысле термина, который охватывает как сотериологическое измерение, где в центре оказывается духовное спасение художника, так и измерение перформативное, в рамках которого творческая деятельность обретает форму самого настоящего ритуала, лишённого каких бы то ни было социальных смыслов, действенного в силу самого факта своего отправления.

Во всяком случае именно этот второй аспект был решительно взят на вооружение авангардом XX века, который довёл начатое этими движениями до радикального предела, а порой и до пародии. Думаю, вполне естественно предложить прочтение авангарда и его современных наследников как прозрачное и зачастую сознательное повторение литургической, по своей сути, парадигмы.

Подобно тому как, согласно Казелю, литургическая церемония не есть имитация или представление события спасения, а сама и есть это событие, так же точно и практика авангарда XX века и его современное развитие определяются решительным отказом от имитационно-представительной парадигмы в пользу подлинно прагматических притязаний. Творчество освобождается от своих традиционных целей производства или копирования и становится абсолютным *перформансом*, чистой «литургией», которая проводится в собственную честь и действительна *ex opere operato*, а не благодаря интеллектуальным или моральным качествам творца.

В знаменитом фрагменте «Никомаховой этики» Аристотель различает творчество (*poiesis*), которое имеет внешнюю цель (сотворение произведения), и действие (*praxis*), которое содержит в себе (в правильной поступке) свою цель¹⁰. В противовес этим двум моделям, литургия и *перформанс* порождают некий третий гибрид, в котором само действие предстаёт в виде произведения.

Переместимся в третий пункт моего археологического обзора, в Нью-Йорк 1916 года: там некий Марсель Дюшан, плохо поддающийся определению, возможно, монах, как Казель, отчасти аскет и точно не художник, изобретает *реди-мейд*. Как заметил Джованни Урбани, Дюшан, предъявляя свои экзистенциальные жесты (а не произведения искусства), которыми являются его *реди-мейды*, прекрасно понимал, что выступает не в роли художника. Понимал Дюшан и то, что на пути искусства лежит непреодолимое препятствие — само искусство, создаваемое эстетикой, как самодостаточная реальность. В рамках нашей археологии можно сказать, что Дюшан понял: искусство тормозится именно тем, что я назвал машиной искусства, которая достигает своей критической массы в авангардистской литургии.

Что же делает Дюшан, чтобы взорвать или хотя бы выключить эту машину «произведение — творец — со-творение»? Он берёт произвольный предмет повседневного использования, хотя бы писсуар, и, помещая его в музей, заставляет его выполнять функцию произведения искусства. Естественно — за вычетом того мгновения, когда проявляется эффект остранения и удивления, — в реальности здесь ничего не происходит: ни произведения, поскольку мы имеем дело с промышленно изготовленным предметом повседневности, ни художественного творчества, поскольку здесь нет *poiesis*, со-творения ни в каком виде, ни даже творца, потому что тот, кто подписывает писсуар ироническим псевдони-

мом, действует не как художник, а разве что как философ или критик, либо даже, по словам Дюшана, как «тот, кто дышит», просто живой человек. *Реди-мейд* больше не находится ни в произведении, ни в творце, ни в *ergon*, ни в *energeia*, а только лишь в музее, который на этом этапе приобретает решающее положение и значимость.

Затем случилось так, что сборище ловких спекулянтов, до сих пор, увы, вполне активное, вместе с толпой дураков превратили *реди-мейд* в произведение искусства. Не то чтобы им удалось вновь запустить машину искусства — она с тех пор так и вращается вхолостую — но эта иллюзия движения смогла напитать энергией (полагаю, этот заряд уже заканчивается) эти храмы абсурда — музеи современного искусства.

Я не хочу сказать, что современное искусство — или, если угодно, постдюшановское искусство, — не представляет вовсе никакого интереса. Напротив, то, что в нём открывается, возможно, и есть самое интересное: проявление решающего (во всех смыслах) исторического конфликта между искусством и произведением, между *energeia* и *ergon*. Моя критика, если речь здесь вообще может идти о критике, относится к той абсолютной безответственности, с которой художники и кураторы очень часто закрывают глаза на это событие и делают вид, что всё идёт по-прежнему.

Закончим этот краткий экскурс в археологию произведения искусства предложением оставить машину ис-

куства на волю судьбы. А заодно с нею оставить идею о существовании некоторой высшей деятельности человека, воплощающейся посредством субъекта в творении или в *energeia*, переносящей в них свою несравненную ценность. А значит, следует с нуля создавать карту пространства, в которое современность поместила субъект с его способностями.

Художник или поэт — это не тот, кто может и умеет творить и однажды посредством акта воли или божественного повеления (воля в западной культуре — это механизм атрибуции субъекту действий и имеющихся техник) решает пустить свои умения в ход, подобно Богу у теологов, непонятно, зачем и почему. Как поэт или художник, так же и плотник, сапожник, флейтист — да и каждый человек — не являются высшим источником действий или способностей к созданию произведения: они живые существа, которые познают сами себя, используя лишь собственное тело и окружающий мир, и утверждают себя как формы жизни.

Искусство есть не что иное, как способ, которым некто (мы зовём его творцом), находясь в постоянном соотношении с принятыми практиками, пытается определить свою жизнь как одну из форм жизни — жизнь художника, плотника, строителя, контрабасиста — в центре которой, как и в любой другой, находится, ни много ни мало, вопрос собственного счастья.

II. ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?



В заголовке «Что такое акт творения?» повторяется название лекции, которую Жиль Делёз прочитал в Париже в мае 1987 года¹. Делёз определял акт творения как «акт сопротивления». Сопротивления смерти, в первую очередь, но также и сопротивления информационной парадигме, посредством которой осуществляется власть в обществах, определяемых философом как «общества контроля», чтобы отличить их от дисциплинарных обществ, исследованных Фуко. Любой акт творения чему-то сопротивляется: например, согласно Делёзу, музыка Баха — это акт сопротивления против разделения сакрального и профанного.

Делёз не даёт определения термину «сопротивляться» и, судя по всему, использует его в общепринятом значении противодействия внешней силе или угрозе. В «Алфавите»², говоря о слове «сопротивление», он добавляет в отношении произведений искусства, что сопротивляться значит всегда высвободить способность жизни, заключённой в рамки или претерпевшей не-

справедливость; но, тем не менее, даже здесь не содержится настоящего определения акта творения как акта сопротивления.

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

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

Должен предупредить, что испытываю определённый дискомфорт при применении, увы, чересчур распространённого в наше время термина «творение» к художественным практикам. Исследуя генеалогию такого словоупотребления, я обнаружил, не без некоторого удивления, что часть ответственности за это лежит на архитекторах. Когда средневековые теологи должны были объяснять сотворение мира, они прибегали к примеру, уже использовавшемуся стоиками. Подобно тому как дом заранее существует в уме архитектора, писал Фома Аквинский, так и Бог создал мир, глядя на образ, уже существовавший в его уме³. Естественно, Фома всё ещё проводил различие между *creare ex nihilo*^{*}, характерным для божественного творения, и *facere de materia*^{**}, характерным для человека. Всё же, в любом случае, сравнение между действиями архитектора и Бога уже содержит в себе ростки для пересадки парадигмы творения в поле художественной деятельности.

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

Понимание сопротивления просто как противодействия внешней силе не представляется мне достаточным для по-

* творением из ничего (лат.).

** творением из материи (лат.).

нимания акта творения. В проекте предисловия к своей книге “*Philosophische Bemerkungen*”^{*} Витгенштейн отмечал, что необходимость сопротивляться давлению и раздражителям, направленным против творчества эпохой бескультурья — каковой для него была его эпоха, а для нас, конечно, является наша, — в итоге растрчивает и фрагментирует силы индивида. Точно так же в «Алфавите» Делёз посчитал необходимым подчеркнуть, что акт творения непременно связан с высвобождением способности.

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

У концепции способности в западной философии богатая история, которую мы можем начать отсчитывать с Аристотеля. Аристотель противопоставляет способность (*dynamis*) действию (*energeia*) — вместе с тем связывая их, — и это противопоставление, которым отмечена как его метафизика, так и его физика, было оставлено им в наследство сначала философии, а затем средневековой и современной науке. Именно через это противо-

* «Философские заметки» (нем.).

поставление Аристотель объясняет то, что мы называем актами творения, наиболее непосредственно совпадавшими для него с практикой *technai* (искусств, в самом широком смысле слова). Особым значением обладают примеры, к которым он прибегает, когда хочет проиллюстрировать переход от способности к действию: архитектор (*oikodotos*), музыкант, играющий на цитре, скульптор, но также грамматик и, в целом, любой человек, владеющий знанием или техникой. Способность, о которой Аристотель говорит в IX книге «Метафизики» и во II части книги «О душе», является, соответственно, не общей способностью, позволяющей нам говорить о ребёнке, что он может стать архитектором или скульптором, а способностью, присущей тому, кто овладел соответствующим искусством или знанием. Аристотель называет такую способность *hexis*, производным от слова *echo*, «иметь»: это навык, то есть обладание каким-либо талантом или умением.

Тот, кто обладает способностью — или имеет соответствующий навык, — может как задействовать, так и не задействовать её. Способность, — и это гениальный, несмотря на его полную очевидность, тезис Аристотеля — по сути, определяется возможностью её нереализованности. Архитектор способен в той мере, в какой он может ничего не построить, способность — это временно нереализованное действие. (В политике, как хорошо известно, существует специальная фигура под на-

званием «провокаатор», чьей задачей является как раз вынуждать лицо, обладающее властью, реализовать её, привести её в действие.) Таким образом Аристотель отвечает в «Метафизике» на тезис мегарцев⁴, довольно небезосновательно утверждавших, что способность существует только в самом действии (“*energei mono dynastai,otan me energei ou dynastai*”, «Метафизика», 1046b, 29–30⁵). Если бы это было так, возражает Аристотель, мы не могли бы считать архитектором архитектора, когда он не строит, или называть врачом врача в те моменты, когда он не занимается искусством врачевания. Под вопросом здесь сам образ бытия способности, существующей в форме *hexis*, то есть мастерства, в противоположность лишённости. Есть форма как присутствие того, что не действовало, и это исключительное присутствие и является способностью. В важнейшем отрывке из «Физики» Аристотель безо всяких оговорок утверждает: «*Steresis*, лишённость, есть в некотором отношении вид» (*eidos ti*, «Физика», 193b, 19–20)⁶.

Аристотель своим характерным жестом доводит этот тезис до крайности, до той точки, где он почти превращается в апорию. На основании того факта, что способность определяется возможностью её нереализованности, он делает вывод об основополагающей взаимопричастности способности и неспособности. «Неспособность [*adynamia*] и неспособное, — пишет он («Метафизика», 1046a, 29–32), — это лишённость, противопо-

ложная такого рода способности [*dynamis*], так что способность бывает всегда к тому же и в том же отношении, как неспособность [“*tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia*”]»⁷. *Adynamia*, «неспособность», не означает здесь отсутствие всякой способности, но скорее способность-не- (переходить к действию), *dynamis te energein*. Этим тезисом определяется особая амбивалентность любой человеческой способности, которая в своей первоначальной структуре поддерживается в своём отношении к собственной лишённости, и всегда — и в отношении к ней же — является способностью быть или не быть, делать или не делать. Именно в этом отношении, согласно Аристотелю, заключается сущность способности. Живой человек, существующий в состоянии способности, способен на собственную неспособность, и только в этом он обладает своей способностью. Он может существовать и действовать, потому что поддерживает своё отношение к собственному небытию и недеянию. В способности ощущение — это обязательная анестезия, мысль — это не-мысль, действие — это бездействие.

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

у человека прежде всего соотносится с собственной лишённостью.

Если мы вернёмся к нашему вопросу об акте творения, вышесказанное означает, что его ни в коем случае нельзя понимать, согласно нынешним представлениям, как простой переход от способности к действию. Художник — это не тот, кто обладает способностью к творению и в определённый момент решает, неизвестно как и почему, реализовать и задействовать её. Если любая способность изначально является неспособностью, способностью-не-, то как может произойти переход к действию? Актом способности пианиста играть на пианино, несомненно, является исполнение им музыкального произведения на фортепиано; но что происходит со способностью не играть в тот момент, когда он начинает играть? Как реализуется способность не играть?

Теперь мы можем взглянуть по-новому на отношение творения к сопротивлению, о котором говорил Делёз. В любом акте творения содержится нечто, сопротивляющееся и противодействующее выражению. Этимологическое значение слова *resistere** (происходящего от латинского *sisto****) — «останавливать, удерживать в неподвижности» или «останавливаться». Этой силой, удерживающей и останавливающей способность

* сопротивляться (*ит.*).

** ставлю (*лат.*).

в её движении к действию, является неспособность, способность-не-. То есть способность — это двойственная сущность, которая не только может что-то одно и вместе с тем противоположное ему, но и содержит в себе самой неотделимое и неугасаемое сопротивление.

Если это так, мы должны рассматривать акт творения как поле действия сил, расположившееся между способностью и неспособностью, возможностью и возможностью-не действовать и сопротивляться. Человек может господствовать над своей способностью и иметь к ней доступ только через собственную неспособность; но — именно поэтому — на деле ему не дано господствовать над способностью. И соответственно, быть поэтом означает: находиться во власти собственной неспособности.

Только способность, содержащая в себе как способность, так и неспособность, является, таким образом, высшей способностью. Если любая способность является как способностью быть, так и способностью не быть, переход к действию может произойти только через перенесение в акт собственной способности-не-. Это означает, что если каждому пианисту обязательно принадлежат способность играть и способность не играть, то Гленн Гульд⁸ в таком случае — тот, кто может лишь не не-играть и, обращая свою способность не только на акт, но и на свою же собственную неспособность, играет, образно говоря, благодаря своей способности не играть. Перед лицом умения, просто отрицающего и отталкивающего собственную способность не играть, и та-

ланта, способного только играть, мастерство сохраняет и реализует в акте не свою способность играть, а свою способность не играть.

Изучим теперь конкретнее действие сопротивления в акте творения. Подобно невыразимому у Беньямина⁹, препятствующему в произведениях притязаниям видимости на целостность, сопротивление действует в качестве критической силы, тормозящей слепой и непосредственный импульс способности к действию, и, тем самым, не позволяет ей целиком разрешиться и исчерпаться в нём. Если бы творение было только способностью-к-, которая может лишь слепо переходить в акт, искусство деградировало бы до простого исполнения, достигающего завершённой формы с деланной непринуждённостью, потому что оно избавилось бы от сопротивления способности-не-. Вопреки распространённому недоразумению, мастерство — это не формальное совершенство, а как раз наоборот, сохранение способности в действии, спасение несовершенства в совершенной форме. На холсте мастера или на странице великого писателя сопротивление способности-не- оставляет отпечаток на произведении как внутренняя вычурность, присутствующая в любом шедевре.

Именно на этой способности-не- в конечном итоге основывается любой по-настоящему критический момент: то, что становится явным благодаря ошибке вкуса, — это недостаток не столько на уровне способности-к-, сколько

на уровне способности-не-. Тот, кому не хватает вкуса, не способен удержаться от чего-либо, отсутствие вкуса — это всегда неспособность не сделать.

Печать необходимости, поставленная на произведении, — это как раз то, что могло не быть или быть иным: его случайность. Речь не идёт об исправлениях, демонстрируемых радиографией на холсте или засвидетельствованных в редакции или вариантах рукописей: скорее речь идёт о том «лёгком, неуловимом трепете» в самой неподвижности формы, которым, согласно Фосийону¹⁰, отличается классический стиль.

Данте в одной строфе вкратце описал эту двусмысленную черту поэтического творчества: «Художник, который в мастерстве своём // Действует дрожащею рукой» (или, в другом прочтении, звучащем, на мой взгляд, *facilior*^{*}, «который обладает мастерством и действует дрожащею рукой»¹¹). В интересующей нас здесь проблеме явное противоречие между навыком и рукой не является дефектом, оно в совершенстве выражает двойную структуру любого подлинного творческого процесса, доверительно балансирующего между двумя противоречивыми импульсами: натиском и сопротивлением, вдохновением и самокритикой. И этим противоречием пронизан весь поэтический акт, с того момента, как навык начинает в чём-либо противоречить вдохновению, появляю-

* проще (лат.).

щемуся извне и по определению не поддающемуся контролю со стороны навыка. В этом смысле сопротивление способности-не-, отключая навык, остаётся верным вдохновению, чуть ли не препятствуя его материализации в произведении: вдохновлённый художник остаётся без произведения. И тем не менее способностью-не- нельзя, в свою очередь, овладеть, чтобы преобразовать её в автономный принцип, в итоге препятствующий созданию какого-либо произведения. Решающим значением обладает тот факт, что произведение всегда рождается из диалектики этих двух тесно связанных принципов.

В одной своей важной книге Симондон¹² написал, что человек — это, так сказать, существо из двух состояний, воплощающее диалектическую связь между неиндивидуализированной и внеличной частью, с одной стороны, и индивидуальной и личной частью, с другой. Часть, предшествующая индивидуальности, — это не хронологическое прошлое, реализованное и разрешившееся в какой-то момент в индивиде: она сосуществует с ним, оставаясь его интегральной частью.

В данном смысле можно считать акт творения сложной диалектической связью между внеличным элементом, предшествующим индивидуальному субъекту и опережающим его, и личным элементом, упорно сопротивляющимся первому. Внеличное — это способность-к-, гений, подталкивающий к написанию произведения и самовыражению, а способность-не- — это умолчание, выдвигае-

мое индивидом против внеличного, характер, упрямо сопротивляющийся самовыражению и оставляющий на нём свой след. Стиль произведения зависит не только от внеличного элемента, от творческой способности, но также от того, что сопротивляется и чуть ли не вступает в конфликт с ней.

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

Строфа Данте, в данном смысле, представляет собой пророчество, предвосхищающее позднюю живопись Тициана, примером которой может служить «Благовещение» из церкви Сан-Сальвадор¹³. Тот, кто видел это необычайное полотно, не мог не поразиться тому, как цвет, тускнеющий не только в облаках над двумя персонажами, но даже на крыльях ангелов, одновременно перетекает в то, что вполне оправданно называли тлеющей магмой, где «плоть трепещет», а «свет [...] борется с тенью»¹⁴. Неудивительно, что Тициан использовал непривычную формулировку в подписи к данному произведению: “Titianus fecit fecit”: Тициан эту работу «сделал и переделал» — чуть ли не «уничтожил сделанное». Тот факт, что радиография обнаружила под этой подписью обычную формулировку “faciebat”*, вовсе не обязательно должен озна-

* сделал (лат.).

чать, что речь идёт о позднейшем добавлении. Вполне может быть, что, напротив, Тициан закрасил её как раз для того, чтобы подчеркнуть особенность своего произведения, которое, по предположению Ридольфи¹⁵ — вероятно, ссылавшегося на устную традицию, восходящую к самому Тициану, — заказчики посчитали “non ridotta a perfettione”^{*}.

С этой точки зрения, вполне возможно, что надпись внизу под вазой с цветами, “ignis ardens non comburens”^{**}, отсылающая к эпизоду с неопалимой купиной из Библии и, согласно теологам, символизирующая девственность Марии, могла быть проставлена Тицианом как раз для того, чтобы подчеркнуть особенный характер акта творения, вечно полыхавшего на поверхности холста, — совершенная метафора способности, которая горит, никогда не угасая.

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

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

* «не доведённой до совершенства» (диалект итал.).

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

Признаю, что мне принадлежит мировой рекорд, но если вы меня спросите, как я его поставил, я не смогу вам дать удовлетворительного ответа. Потому что, на деле, я не умею плавать. Я всегда хотел научиться, но у меня никогда не было такой возможности¹⁶.

С другой стороны, выдающаяся певица мышиноного народа Жозефина: она не только не умеет петь, но и пищит слабее, чем подобные ей, и, тем не менее, именно поэтому она «производит на нас впечатление, какого напрасно домогался бы более искусный певец и которое зависит именно от недостаточности её умения и голосовых средств»¹⁷.

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

Способность-не- — это не другой вид способности, отличный от способности-к-: это бездействие последней, результат отключения схемы способность/действие. Это и есть главная точка пересечения между способностью-не- и бездействием. Как Жозефина благодаря своему неумению петь лишь издаёт писк, свойственный всем мышам, но при этом сам её писк «освобождён от оков повседневности» и показан во всей своей

«истинной сущности», так и способность-не-, приостанавливая переход к действию, нейтрализует способность и демонстрирует её как таковую. Способность не петь — это, в первую очередь, приостановка способности петь и её демонстрация, не просто переходящая в действие, а обращающаяся к самой себе. Это значит, что нет способности не петь, которая предшествует способности петь и должна аннулироваться для того, чтобы способность могла реализоваться в пении: способность-не- — это внутреннее сопротивление способности, не позволяющее ей просто исчерпаться в действии и заставляющее её обратиться к себе самой, превратить себя в *potentia potentiae*^{*}, стать способной на собственную неспособность.

Произведение — например, картина «Менины»¹⁸, — создаваемое в результате этой приостановки способности, представляет не только свой объект: вместе с ним оно представляет способность — искусство, — при помощи которой оно было написано. Так и великая поэзия говорит не только то, что́ говорит, но также сообщает тот факт, что она это говорит, говорит о способности и неспособности сказать это. Живопись — это приостановка и демонстрация способности взгляда, как поэзия является приостановкой и демонстрацией способности языка.

* потенциальную силу (лат.).

В нашей традиции принято мыслить бездействие как некую самореференцию, обращение способности к самой себе. В известном фрагменте из книги XII «Метафизики» (1074b, 15–35) Аристотель утверждает, что «мышление [poesis, акт мышления] [...] есть мышление о мышлении [poeseos noesis]»¹⁹. Формула Аристотеля не означает, что мышление берёт за объект само себя (если бы это было так, образовалось бы — перефразируя логическую терминологию — с одной стороны, метамышление, с другой — мысль-объект, осмысленная, но немыслящая мысль).

Апория, в предложении Аристотеля, касается самой природы *pois*^{*}, которая в трактате «О душе» была определена как бытие способности («ум по природе не что иное, как способность», и ничто «до того, как оно мыслит, не есть что-либо действительное из существующего» — «О душе» 429a, 21–24)²⁰, а во фрагменте из «Метафизики», напротив, определяется как чистое действие, чистая *poesis*:

Если же он мыслит, но это зависит от чего-то другого (ибо тогда то, что составляет его сущность, было бы не мыслью [poesis, деятельность мышления], а способностью [мыслить]), то он не лучшая сущность [...]. Если ум есть не деятельность мышления, а способность к ней, то, естественно, непрерывность мышления была бы для него затруднительна»²¹.

* мысли, разума (*греч.*).

Эта апория разрешится, если мы вспомним, что в трактате «О душе» философ написал, что *poies*, когда становится в действии каждым мыслимым, «тогда он точно так же есть некоторым образом в возможности [...] и тогда он способен мыслить самого себя» («О душе» 429b, 9–10)²². В то время как в «Метафизике» мышление мыслит само себя (то есть имеет место чистое действие), в трактате «О душе» вместо этого речь идёт о способности, которая в той мере, в какой может не переходить в действие, остаётся свободной, бездействующей и может таким образом мыслить сама себя: нечто вроде чистой способности.

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

Если самореференция подразумевает изначальный избыток способности в каждом случае реализации действия, тогда следует помнить, что правильно мыслить самореференцию прежде всего значит каждый раз отказываться от схемы субъект/объект, отключать её. В картине Веласкеса или Тициана живопись (*la pictura picta*^{*}) — это не объект пишущего её субъекта (*pictura pingens*^{**}), подобно тому как в «Метафизике» Аристотеля мышление — это не объект мыслящего субъекта,

* написанная картина (лат.).

** пишущий картину (лат.).

что было бы абсурдом. Напротив, живопись живописи означает только то, что живопись (способность к живописи, *la pictura pingens*) выражается и застывает в акте живописи точно так же, как поэзия поэзии означает, что язык выражается и застывает в стихотворении.

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

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

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

и занятие, а у человека не было бы никакого, и чтобы он по природе был бездельник [*argos*].²³

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

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

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

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

Второй пример — из области искусств. Это примечательный опус Казимира Малевича, озаглавленный «Лень как действительная истина человечества», где, вопреки традиции, рассматривающей труд как реализацию человека, лень утверждается как «единственная истина человеческого состояния»²⁴, и её наиболее адекватным символом становится белое на белом, высшая стадия, достигнутая супрематизмом в живописи. Этот текст, как все другие попытки осмыслить бездеятельность, как, например, непосредственно предшествовавшая ему «Похвала лени» Лафарга²⁵, определяя бездеятельность исключительно через её противопоставление труду, остаётся заложником негативного определения собственного объекта. Если в античности при помощи негативной при-

ставки определялся труд — *negotium**, противопоставлявшийся созерцательной жизни — *otium*** , то наши современники, судя по всему, не способны представить себе созерцание, бездеятельность и праздность иначе, чем как отдых от труда или его отрицание.

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

Спиноза в «Этике» пользуется концепцией, на мой взгляд, полезной для понимания того, о чём мы говорим. Она называется “*acquiescentia in se ipso*” — «удовольствие, возникающее вследствие того, что человек созерцает самого себя и свою способность к действию» (IV, Теорема 52, Доказательство)²⁶. Что значит «созерцать свою способность к действию»? Что такое бездеятельность, состоящая из созерцания своей способности к действию?

Думаю, что речь идёт о бездеятельности, внутренне присущей, так сказать, самому действию, о своеобразной практике, раскрывающей и созерцающей в деле, прежде всего, способность, ту способность, что не предше-

* занятие, дело (*лат.*).

** досуг (*лат.*).

ствует делу, а сопровождает и оживляет его и открывает в возможности. Жизнь, созерцающая собственную способность действовать и не действовать, становится бездеятельной во всех своих действиях, живёт только своей жизнеспособностью.

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

Надеюсь, на данном этапе то, что я имел в виду, говоря о «поэтике бездеятельности», стало яснее. И возможно, образцовой моделью действия, состоящего из сведения всех человеческих дел к бездеятельности, является как

раз поэзия. Чем на деле является поэзия, если не речевым действием, отключающим и сводящим к бездеятельности все коммуникативные и информативные функции речи, с тем чтобы открыть её для нового, возможного использования? Или, в терминах Спинозы, той точкой, в которой язык, отключив все свои полезные функции, отдыхает сам в себе, созерцает свою способность говорить? В данном смысле «Комедия», или «Песни», или «Семя слёз»²⁷ — это созерцание итальянского языка, секстина Арнаута Даниэля²⁸ — это созерцание провансальского языка, «Трильсе» и посмертное издание стихов Вальехо²⁹ — созерцание испанского языка, «Озарения» Рембо — созерцание французского языка, гимны Гёльдерлина и стихи Тракля³⁰ — созерцание немецкого языка.

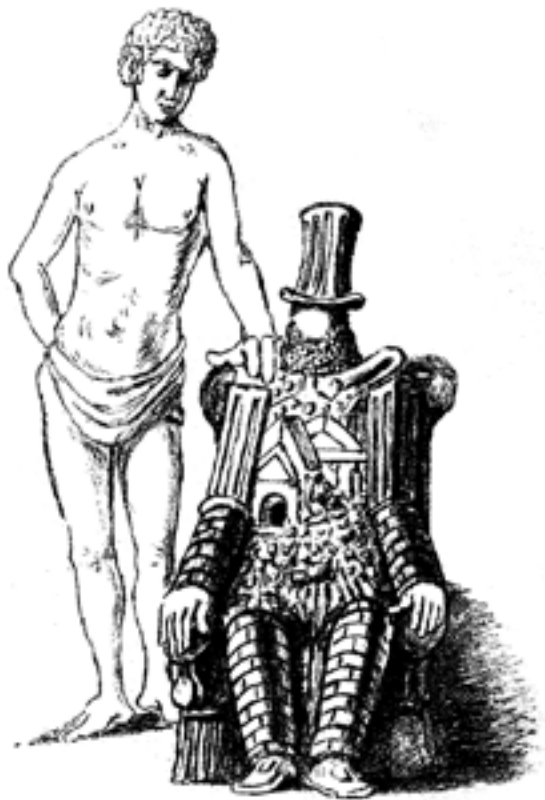
Поэзия делает то же для способности говорить, что политика и философия должны делать для способности действовать. Приводя к бездеятельности экономические и социальные операции, они демонстрируют, на что способно человеческое тело, открывают перед ним возможности нового использования.

Спиноза назвал сутью всякой вещи желание, *conatus**, стремление упорствовать в собственном бытии. Если позволительно выразить небольшое замечание к великой мысли, я сказал бы, что теперь мне кажется, что даже

* усилие (лат.).

этой идее Спинозы должно быть оказано небольшое сопротивление, как мы видели в случае с актом творения. Разумеется, любая вещь желает и стремится упорствовать в своём бытии; но, вместе с тем, она сопротивляется этому желанию, по крайней мере, хоть на миг, она сводит его к бездеятельности и созерцает его. Речь, опять же, идёт о внутреннем сопротивлении желанию, бездеятельности, внутренне присущей действию. Но только оно наделяет *conatus* справедливостью и истиной. Одним словом — и, по крайней мере, в искусстве это решающий элемент — оно одаряет его благодатью.

III.
НЕПРИСВАИВАЕМОЕ



Я хочу рассказать вам о понятии, которое сейчас по очевидным причинам чрезвычайно актуально и вместе с тем безнадежно устарело. По правде говоря, такое сочетание несочетаемого в одном слове удивлять не должно: несколько лет назад, пытаясь дать определение современности, я уже пришёл к выводу, что современность устарела, и чем настойчивее какое-то явление исключается из сферы, теперь и впрямь с заслуженным презрением называемой «актуальностью», тем оно нам ближе и насущнее. И «бедность» — как раз такое крайне актуальное и в то же время устаревшее понятие. Актуальна она потому, что повсеместна, а устарела — потому, что равнозначна абсолютной антиценности, и наше время как будто не способно признать ничего, кроме полных её противоположностей: богатства и денег.

К теме бедности я обратился, когда изучал духовные течения XI и XII веков, достигшие расцвета во францисканстве¹. Как известно, бедность у францисканцев

считалась высшим благом («высочайшей бедностью») и притом полностью отождествлялась с той формой жизни, которую они для себя избрали и которую Франциск описал в тезисах “vivere sine proprio”^{*} и “vivere secundum formam sancti evangelii”^{**}. Суть её сводилась к безоговорочному отказу от какого-либо вида собственности, что, с юридической точки зрения, создавало ряд ощутимых проблем. Как писал Бартоло да Сассоферрато о францисканцах, «их *novitas vitae*»^{***} была столь велика, что *corpus iuris*»^{****} к ней применяться не мог»². От проницательного взгляда Бартоло не ускользнул тот факт, что отказ от собственности на деле предполагал возможность человеческого существования, полностью выведенного из зоны действия правовых норм. Францисканские теоретики безоговорочно идут на этот шаг: по нарочито парадоксальному выражению Гуго де Диня, они отстаивают «одно право — не иметь никаких прав»³. И здесь подразумевается такой радикальный подход к бедности, от которого в нашей правовой культуре не осталось и следа. *Abdicatio iuris*»^{*****}, концепция сообщества, живущего за пределами правовых норм, — это францисканское наследие, и ничего подобного в рамках современности даже представить себе

* жить без собственности (лат.).

** жить по уставу святого Евангелия (лат.).

*** новизна жизни (лат.).

**** свод законов (лат.), имеется в виду Свод Юстиниана.

***** отказ от права (лат.).

нельзя. (Мы, современные люди, так привыкли жить в заложниках у права, что нам кажется, будто всё и всегда можно урегулировать законами.) Отсюда и неминуемое столкновение с римской курией: то, что позволялось маленькой группке странствующих монахов (какими и были первые францисканцы), уже с трудом можно было разрешить могущественному и крупному монашескому ордену, в который францисканство превратилось за несколько десятилетий.

Парадигмой, на основе которой францисканские теоретики развивают идею об отказе от собственности и пытаются узаконить жизнь за пределами правовых норм, становится пользование. Вещью можно пользоваться, не только не получив её в собственность, но даже не обладая правом пользования или узурфруктом. Лошадь ест овёс, не имея на него никаких прав, и точно так же францисканцы пользуются тем, что им нужно. С юридической точки зрения, францисканцы выступают за разделение между использованием — которое потому и называется *usus facti** — и собственностью. Бонавентура сформулировал этот принцип с теологических и одновременно юридических позиций, а папа Николай III утвердил его в 1279 году в булле “*Exiit qui seminat*”**.

* фактическое пользование, пользование по факту (*лат.*).

** В названии буллы цитируется строчка из Евангелия от Матфея: «Вот, вышел сеятель сеять», см.: Мф. 13:3.

Необходимо помнить, что теория пользования разрабатывалась в рамках стратегии, призванной защитить францисканцев от нападков светских магистров, а затем и от претензий авиньонской курии, отвергавшей саму возможность отказа от любых форм собственности. Безусловно, концепция *usus facti* и принцип разделения пользования и собственности послужили эффективным средством для придания юридической силы обобщённому уставному правилу *vivere sine proprio* и к тому же обеспечили — по крайней мере, на первое время, после издания буллы “*Exiit qui seminat*” — пусть и неожиданную, но всё же победу над светскими магистрами. Однако именно потому, что теория эта фактически предполагала определение бедности через право, она, как нередко случается, оказалась палкой о двух концах и позволила Иоанну XXII нанести решающий удар во имя того же самого права (булла “*Ad conditorem canonum*”*, 1322). Категория бедности была утверждена в положениях, построенных исключительно на отрицании права и предусматривавших обязательное вмешательство курии, которая выступала в роли собственника имущества, переданного в пользование францисканцам. Как только это произошло, стало очевидно, что теория *usus facti* едва ли способна защитить миноритов от тяжёлой артиллерии курialesных юристов. Более того, признавая выдвинутый Бонавентурой принцип разделения пользо-

* «Установителю норм» (лат.).

вания и собственности, Николай III, должно быть, понимал, что в каких-нибудь, хотя бы в сугубо отрицательных юридических определениях такую форму жизни закрепить всё же нужно, поскольку иначе в церковную систему она не вписывалась.

Можно сказать, что в этом отношении Франциск был проницательнее своих последователей, поскольку воздержался от юридического обоснования *vivere sine proprio* и в принципе оставил его без определения. Лишь однажды, рассуждая о нужде в IX главе «Устава, не утверждённого буллой», Франциск обращается к чисто юридической максиме “*necessitas non habet legem*”*, однако иных юридических формулировок категории бедности он больше нигде не даёт и, судя по всему, понимает *vivere sine proprio* в довольно широком смысле, подвергая сомнению даже саму возможность существования какой-либо собственной воли (ср. «Увещевания», глава 2: «тот, кто вкушает от дерева познания [...], *is qui suam voluntatem appropriat*»**).

Исключительная установка на противостояние сначала светским институтам, а затем и курии замкнула теорию пользования и бедности внутри оборонительной стратегии, не позволив францисканским теоретикам соотносить её с формой жизни миноритов и со всеми возможными её проявлениями.

* нужда не имеет закона (лат.).

** приобретает собственную волю (лат.).

А потому я попытаюсь рассмотреть и охарактеризовать понятие бедности с философской позиции, отойдя от исторического контекста францисканства. Размышлять о бедности в философском ключе значит расценивать её как онтологическую категорию. То есть опять же трактовать её не только в связи с обладанием, но и — прежде всего — в связи с бытием. Для этого я обращаюсь к двум небольшим философским работам. Первая — это лекция, которую Мартин Хайдеггер прочитал в 1945 году и которая была опубликована в 1994 году в “Heidegger Studies”⁴, а вторая — фрагментарный текст Вальтера Беньямина, написанный, вероятно, в 1916 году и увидевший свет лишь в 1992 году в “Adorno Blätter” (IV)⁵.

Лекция Хайдеггера состоялась 27 июня 1945 года в замке Вильденштейн под Месскирхом, куда после союзнических бомбардировок Фрайбурга переехал философский факультет. Русские были уже в Берлине, французские войска, незадолго до этого захватившие Фрайбург, объявили о приостановке учебных занятий, и поэтому в тот день университет отмечал окончание семестра. Лекция Хайдеггера завершала эту вынужденную церемонию закрытия. Наверное, и название — “Die Armut”, «Бедность», — которым снабдил своё выступление Хайдеггер, следует интерпретировать с оглядкой на упомянутые невесёлые обстоятельства. Действительно, авторская пометка на первой странице рукописи гласит: «Причину, по которой в настоящий момент всемирной истории я решил сопроводить

комментарием именно эти слова, должен прояснить сам комментарий»⁶.

Слова, ставшие здесь предметом толкования, позаимствованы из незаконченного очерка Гёльдерлина и звучат так: «Всё у нас сводится к духовному, мы стали бедными, чтобы разбогатеть». Последняя мысль явно перекликается со Вторым посланием к Коринфянам: «Он [Иисус Христос], будучи богат, обнищал ради вас, дабы вы обогатились его нищетой»⁷, и не учитывать этого Хайдеггер не мог, хотя прямых отсылок к посланию в его комментарии нет.

Впрочем, для детального исследования текста лекции здесь не место, и я приведу лишь то определение, которое Хайдеггер даёт понятию бедности:

Что значит быть бедным? В чём заключается суть бедности? И что такое быть богатым, если только в бедности и только пройдя через неё мы можем разбогатеть? В привычном понимании бедность и богатство связаны с имуществом, с обладанием. Бедность — это не-имение (*Nicht-Haben*), то есть лишённость необходимого (*Entbehren des Nötigen*; *entbehren* значит «быть лишённым чего-либо», но также и «обходиться без чего-либо»). Богатство — это не-лишённость необходимого, обладание бóльшим, чем необходимо. Однако суть бедности заключается в бытии (*Seyn*). Бытие в настоящей бедности подразумевает такое бытие, при котором мы не лишены ничего, кроме не-необходимого, ненужного (*das*

Unnötige, «избыточного»). По-настоящему испытывает лишения тот, кто не способен к бытию без ненужного и тем самым как раз ненужному и принадлежит⁸.

Там же, чуть ниже, необходимое определяется как нечто, происходящее от нужды (*Not*), то есть от вынужденности (*Zwang*). А ненужное происходит не от нужды, а от свободного (*Freien*).

Прежде чем перейти к анализу этой формулировки, я хотел бы составить краткую генеалогию термина *Armut* в хайдеггеровской мысли. Собственно, впервые он употребляется в важнейшем лекционном курсе 1929—1930 годов об «Основных понятиях метафизики» для определения состояния животного — его «скудомирия, бедности миром»⁹ (*Weltarmut*). Камень лишён мира, животное бедно миром (*weltarm*), а человек мирообразующ.

Непосредственно перед тем, как охарактеризовать отношение животного к окружающему миру, Хайдеггер высказывает несколько соображений о понятии бедности в целом, которое здесь следует рассматривать не в количественном, а в качественном измерении. С этой целью, определяя идею бедности, он вводит уже знакомый нам глагол *entbehren*:

Быть скудным, быть бедным — это не просто «ничего не иметь», «иметь мало» или «иметь меньше, чем кто-то другой»: быть скудным означает быть лишённым (*entbehren*). С другой стороны, эта лишённость

возможна по-разному: как этот бедняк лишён чего-то, как он ведёт себя в этой лишённости, как к этому относится, как принимает эту лишённость, короче, чего он лишён и прежде всего как ему при этом на душе — в этой бедности¹⁰.

Хайдеггер не упоминает Франциска, но в размышлениях философа сложно не услышать отголоски францисканской полемики о бедности и пользовании, о трактовке пользования — то есть действия, которое совершает бедняк в отношении используемой вещи, — особенно в контексте противостояния между спиритуалами, оценивавшими пользование с объективных позиций как *usus pauper*^{*}, и конвентуалами, взявшими за основу именно внутренние условия пользования (*uti re ut non sua*^{**}), а не сам внешний объект.

Однако в лекциях 1929–1930 годов бедность служит определением не для человека, способного раскрыть мир и вступить в связь с открытым, а для животного, которое, в отличие от камня, не лишено мира, но всё же некоторым образом ощущает его нехватку. Здесь Хайдеггер цитирует отрывок из Послания к Римлянам (8:19) об *apokaradokia tes ktiseos*^{***}, мучительном ожидании, в котором пребывает природа, надеясь освободиться от раб-

* бедное пользование (лат.).

** пользоваться вещью как не собственной (лат.).

*** надежда на откровение (греч.).

ства тления. Неимение мира животным, пишет Хайдеггер, нужно понимать как лишённость (*entbehren*), а животный способ бытия — как бытие бедным. А значит, бедность по сути своей определяется через понятие лишённости.

В лекционном курсе 1941—1942 годов, посвящённом гимну Гёльдерлина «Воспоминание», Хайдеггер возвращается к идее бедности, переосмысляя её в более положительном значении. По его словам, бедность не стоит понимать только как отказ от богатства.

Быть богатым и пользоваться богатством может лишь тот, кто сперва стал бедным в смысле такой бедности, которая не требует отказа. Отказ всегда остаётся неимением, и точно так же, как он не имеет, он тотчас желает всё иметь, не отдавая себя этому процессу. Такой отказ проистекает вовсе не из мужества (*Mut*) бедности (*Armut*). Отказ, который желает иметь, есть полная нищета, постоянно зависящая от богатства, но не способная познать его подлинную сущность и условия его присвоения, а также не намеренная им подчиняться. Существенная и изначальная бедность — это мужество перед лицом простого и изначального, мужество, которому не требуется ни от чего зависеть. Такая духовная бедность видит суть богатства, а потому знает и его закон, и его проявления»¹¹.

Очевидно, что здесь Хайдеггер пытается осмыслить бедность не только через отрицание, то есть как отказ от богатства, который опять же зависит от богатства.

С этой точки зрения, его критика отказа, попавшая в заложники к тому же чисто негативному определению бедности, могла относиться и к францисканскому *abdicatio*. А мысль о несостоятельности нищеты, постоянно зависящей от богатства, будто переключается с утверждением Иоанна XXII о том, что «отчуждение имущества, после которого остаётся всё та же, прежняя неимущая тревога (*sollicitudo*), не способствует совершенствованию». Однако и в самих рассуждениях Хайдеггера бедность, можно сказать, остаётся в зависимости от своей противоположности, ведь, согласно единственному положительному определению, которое у него встречается, она «видит суть богатства, а потому знает и его закон, и его проявления».

Если на этом этапе мы вернёмся к лекции 1945 года, то обнаружим, что там у Хайдеггера происходит значительный сдвиг по сравнению с лекциями 1929–1930 и 1941–1942 годов. Термин «лишённость» (*entbehren*), который в первом случае обозначал состояние «скудомирного» животного, а в лекциях 1941–1942 годов и вовсе не употреблялся, здесь уже характеризует положение человека, испытывающего, как и животное, лишение. И следовательно, бедность приобретает антропогенетические свойства, причём в такой оптике, в которой отличие от животного состояния удивительным образом стирается. Но человек лишён не необходимого, а наоборот, ненужного, то есть как раз того «свободного» и того «открытого», которые в лекциях 1929–1930 го-

дов определяли его сущностное обладание¹². Если через опыт бедности человек, с одной стороны, приближается к животному и его скудомирию, то с другой — эта бедность открывает перед ним путь к богатству. Быть бедным, иначе говоря, ощущать нехватку только и единственно ненужного, значит, по сути, «находиться в отношении с тем, что освобождает»¹³, то есть с духовным богатством. Здесь Хайдеггер возвращается к процитированному в начале лекции высказыванию Гёльдерлина и снабжает его трактовкой, которую можно соотнести со строчками из послания Павла, лежащими в основе этого высказывания: «Мы стали бедными, чтобы разбогатеть. Богатство не приходит за бедностью, как следствие за причиной: истинная бедность и есть сама по себе богатство. Поскольку мы ничего не лишены в бедности, мы уже обладаем всем, оказываясь в избытке бытия, которое всегда превосходит необходимое в любой нужде»¹⁴.

Стратегическое сближение с животным и его скудомирием направлено в конечном итоге на диалектический переворот, преобразующий бедность в богатство, материальную нужду в духовный переизбыток. Любопытно, что резко переключившись на исторический контекст Германии и Европы, философ использует этот же переворот в качестве инструмента для борьбы с коммунизмом: «Бедными мы становимся отнюдь не в результате того, что получило неуместное название “коммунизм” и позиционируется как судьба исторического мира. [...] В бедности мы не просто минуем или предотвращаем комму-

низм, мы преодолеваем саму его сущность. Только так мы сумеем по-настоящему его превозмочь»¹⁵.

На этих текстах Хайдеггера я остановился для того, чтобы продемонстрировать их неполноценность. Я уже проводил параллель с францисканской стратегией: приближение к состоянию животного и внутреннее, субъективное определение бедности. Как и францисканцам, Хайдеггеру не удаётся прийти к позитивной интерпретации бедности, и в лекционном изложении она так или иначе сохраняет зависимость от богатства, однако это отрицательное определение самопроизвольно превращается в положительное, чего францисканцы как раз старались не допустить.

Итак, хайдеггеровская трактовка бедности не дала мне искомого. Но есть другой текст — «Заметки к работе о категории справедливости» Бенямина (1916), — в котором я обнаружил чрезвычайно важную мысль. О бедности в этом обрывочном и неоднозначном очерке не говорится ни слова. Однако меня он заинтересовал потому, что справедливость там определяется как «состояние вещи, которая не может стать имуществом (*Besitz*)»¹⁶. Только через такую вещь, — говорится далее, — «вещи становятся неимущественными (*besitzlos*, но это же прилагательное переводится и как «бедный»)».

Значит, справедливость никак не связана с распределением благ по потребностям или с человеческой доброй волей. Она, по словам Бенямина, «не соотносится с доброй волей субъекта и, видимо, образует не-

кий миропорядок (“*einen Zustand der Welt*”). В таком качестве справедливость противопоставлена добродетели, ведь если добродетель отсылает к этической категории должного, требуемого, то «справедливость отсылает к этической категории существующего». И поэтому, — продолжает Беньямин, заметно дистанцируясь от кантовской этики, — «добродетель может быть предметом требований, справедливость же в конечном итоге может только быть (*nur sein*), как мировой или божественный порядок»¹⁷.

В этом рассуждении Беньямина мне показалась новой и важной мысль о том, что справедливость выносятся из сферы долженствования или добродетели — и в целом из субъективности — и приобретает онтологическое значение некоего миропорядка, в котором мир оказывается неприсваиваемым и «бедным». А следовательно, неприсваиваемость — не то качество, которым люди наделяют какое-то благо, а то, которое проявляется в нём самом.

Исходя из этого, необходимо переосмыслить понятие бедности. Освободить эту идею от негативного контекста, в котором она каждый раз замыкается, можно лишь в том случае, если рассматривать её через отношение к чему-то, что само по себе неприсваиваемо.

Поэтому я хотел бы предложить следующее определение бедности: *бедность — это взаимоотношение с неприсваиваемым; быть бедным значит находиться во взаимоотношении с неприсваиваемыми благами.*

Бедность, как говорили францисканцы, — состояние *экспроприативное* не потому, что она предполагает отказ от собственности, а потому, что она вступает во взаимоотношение с неприсваиваемым и в этом взаимоотношении остаётся. Вот что такое *vivere sine proprio*, описанное у Франциска: не только и не столько сам отказ от юридической собственности, сколько форма жизни, которая, находясь во взаимоотношении с неприсваиваемым, всегда изначально, в основе своей выходит за правовые рамки и не может себе ничего присвоить.

В этой перспективе францисканская концепция пользования также приобретает новый и более глубокий смысл. Она описывает не одно только отрицание собственности, а взаимоотношения бедняка с миром как с чем-то неприсваиваемым. Быть бедным значит пользоваться, а пользоваться значит не просто применять что-либо, а находиться во взаимоотношении с неприсваиваемым.

Если, по словам Бенямина, справедливость — это состояние вещи, которая не может стать имуществом, тогда и параллель между бедностью и справедливостью выходит на передний план. Ведь если рассматривать бедность и справедливость применительно к состоянию неприсваиваемой вещи, то они подрывают сам принцип права, построенный на возможности присвоения.

В общем-то в трактовке пользования как взаимоотношения с неприсваиваемым нет ничего сверхъестественного. Свидетельством тому служит наш жизненный опыт, еже-

дневно сталкивающий нас с примерами неприсваиваемых вещей, с которыми мы, тем не менее, тесно взаимодействуем. И здесь я бы выделил три таких неприсваиваемых явления: тело, язык и пейзаж.

Путь к верной постановке вопроса о теле долгое время преграждала феноменологическая доктрина собственного тела. Согласно этой доктрине (в утверждении которой определяющую роль сыграли критические выступления Эдмунда Гуссерля и Эдит Штайн, направленные против липпсовской теории эмпатии), опыт тела и вместе с ним опыт «я» и есть самое собственное и изначальное, что только существует. «Изначальная данность тела, — пишет Гуссерль, — может быть изначальной данностью лишь моего тела и никакого другого [“meines und keines anderen Leibes”]. Апперцепция моего тела — в исконно сущностном смысле [*urwesentlich*] первая и единственная, которую можно назвать полностью изначальной. Лишь конституировав своё тело, я могу воспринимать любое другое тело как таковое, и, по сравнению с первой апперцепцией, последняя носит опосредованный характер»¹⁸. Однако именно этот безапелляционный тезис об исконно «моей» данности тела каждый раз вызывает сложности и неразрешимые противоречия.

В первую очередь возникает вопрос о теле другого. По сути, оно воспринимается не как инертное тело (*Körper*), а как тело живое (*Leib*), обладающее — точно так же, как и моё — чувствительностью и способностью к восприятию. В XIII и XIV томах «Гуссерлианы», со-

стоящих из заметок и черновиков, изрядное количество страниц посвящено проблеме восприятия чужой руки. Как можно воспринимать руку, опознавая нечто живое, то есть не просто предмет, мраморную или нарисованную форму, а руку «из плоти и крови», но при этом не мою? Если восприятие тела изначально сообразовано с тем, что оно моё, в чём тогда разница между чужой рукой — рукой, которую я сейчас вижу и которая ко мне прикасается, — и моей? И дело тут не в логическом умозаключении и не в аналогии, потому что я «чувствую» руку другого человека, отождествляю себя с ней, а её чувствительность передаётся мне в своего рода непосредственной презентификации (*Vergegenwärtigung*)¹⁹. Почему мне тогда не сделать вывод, что и чужая рука, и моя даны соизначально, и что различие возникает лишь на следующем этапе?

Обозначенный вопрос стоял особенно остро, учитывая, что когда Гуссерль писал эти заметки, эмпатия (*Einfühlung*) всё ещё была предметом оживлённых споров. В книге, вышедшей несколькими годами раньше («Руководство к психологии», 1903), Теодор Липс опроверг мысль о том, что эмпатию, мгновенно переносимую индивида в переживания другого, можно объяснить механизмами подражания, ассоциации или аналогии²⁰. Когда я вовлечённо наблюдаю за акробатом, балансирующим на высоте, и кричу, испугавшись, что тот сейчас сорвётся, я в каком-то смысле нахожусь «рядом» с ним и чувствую его тело как своё, а своё — как его²¹. «Нельзя

сказать, — пишет Гуссерль, — что сначала я солипсически формирую собственные предметы и мир, затем эмпатически воспринимаю другое “я” как субъект, солипсически формирующий мир для самого себя, и уже только потом одно отождествляется с другим. Скорее — поскольку чужая множественность неотделима от моей — моё чувственное единство *eo ipso** эмпатически познаётся как тождественное чужому»²².

Таким образом, аксиома об изначальности собственного тела была подвергнута сомнению. Гуссерль не мог не признать, что опыт эмпатии внедряет в солипсическое формирование собственного тела некую «трансцендентность», при которой сознание будто выходит за пределы самого себя, и отделить собственные переживания от чужих становится сложно²³. Тем более что Макс Шелер, пытавшийся применить методы гуссерлианской феноменологии к этике, со всей категоричностью выдвинул постулат (как выразилась Эдит Штайн, «занятный», хоть и ошибочный) об изначальном, неразделимом потоке проживаемого опыта, в котором и «я», и тело другого воспринимаются точно так же, как собственные.

Упорные усилия Гуссерля и его ученицы, направленные на то, чтобы вернуть понятию собственного тела первенство и изначальность, особым успехом не увенчались. Каждый раз, когда мы рьяно отстаиваем убеждение, на деле оказавшееся ложным, мы сталкиваемся

* тем самым, в силу этого (*лат.*).

с противоречием, и в данном случае оно превращается в оксюморон, в эдакую незначальную изначальность. «Ни чужое тело, ни чужая субъективность, — пишет Гуссерль, — не даны мне *originaliter**, и в то же время этот самый человек дан мне изначалью в окружающем меня мире»²⁴. (Ещё более противоречивую мысль высказала Эдит Штайн: «Переживая такую радость другого, я не ощущаю изначальной радости, она не исходит живо из моего Я, не обладает она и характером однажды-бывшего-живым, как, например, вспоминаемая радость [...]. Другой субъект в данном случае имеет в своём распоряжении изначальность. И хотя я не переживаю эту изначальность, его проистекающая из него самого радость — это изначальная радость, даже если я и не переживаю её как перевозданную. В своём неизначальном переживании я ощущаю себя словно бы ведомой изначальным переживанием, которое пережито не мной, но все же наличествует, даёт о себе знать в моём неизначальном переживании»²⁵.)

В этом «неизначальном переживании изначальности» изначальность собственного тела сохраняется, если так можно сказать, недоброкачественно, то есть только при условии, что эмпатический опыт делится на две противоречивые составляющие. А идея о непосредственном участии в чужом переживании, когда я, по выражению Липса, со всей полнотой и напряжённостью чувств пе-

* изначалью (*лат.*).

реношусь к акробату и оказываюсь «рядом» с ним на канате, в итоге поспешно сбрасывается со счетов. Но при любом раскладе эмпатия — а заодно здесь стоит упомянуть гипноз, магнетизм и внушение, ставшие в те же годы предметом какого-то одержимого интереса среди психологов и социологов, — показывает, что чем прочнее утверждается изначальный характер «собственности», «свойственности» тела и жизненного опыта, тем более явно, изначально и навязчиво даёт о себе знать некая «несвойственность», неуместность — так, будто собственное тело каждый раз отбрасывает тень, которую от него уже никак не отделить.

В 1935 году в эссе «О побеге» Эмманюэль Левинас подвергает безжалостной ревизии всем знакомые и малопривычные телесные ощущения: стыд, тошноту и физиологические потребности. В присущей ему манере Левинас заостряет, доводит до крайности аналитику вот-бытия²⁶, предложенную его же наставником Хайдеггером, и демонстрирует, образно говоря, её тёмную сторону. Если в «Бытии и времени» вот-бытие бесповоротно, без права выбора выносятся в некую не свойственную ему факτικότητα, так, что ему раз за разом приходится принимать и постигать всю ту же несвойственность, то теперь эта онтологическая структура приобретает пародийную трактовку в рассуждениях о физиологических потребностях, тошноте и стыде. Определяющим для этих переживаний становится вовсе не какая-то неполноценность или

несостоятельность бытия, которую мы пытаемся восполнить или от которой бежим. Наоборот, в их основе лежит некий двойственный механизм, в силу которого субъект, с одной стороны, неминуемо подчинён своему телу, а с другой — всё так же безысходно не способен его принять.

Рассмотрим весьма показательный случай стыда: стыд наготы. Обнажившись, мы стыдимся потому, что нагота сталкивает нас с чем-то неотвергаемым. «Стыд возникает каждый раз, когда нам не удаётся заставить окружающих забыть о нашей наготе. В нём выражается всё то, что мы бы хотели спрятать, но не в состоянии утаить. [...] Стыд демонстрирует нашу прикованность к самим себе, полную невозможность убежать и скрыться от самих себя, безжалостное присутствие “я” в самом себе. Нагота вызывает стыд тогда, когда она обнаруживает наше бытие, его крайнюю близость. [...] И стыдимся мы именно этой близости, то есть нашего присутствия в самих себе»²⁷. А значит, в тот миг, когда самое близкое и свойственное нам — наше тело — безвозвратно обнажено, оно видится нам чем-то совершенно чужим, чем-то, что мы никоим образом не можем принять и потому пытаемся спрятать.

Действие такого двойственного, парадоксального механизма ещё более заметно на примере тошноты и физиологических потребностей. Тошнота — это, по сути, «наше отвратительное присутствие в самих себе», которое в момент его проживания кажется нам «непреодоли-

мым»²⁸. Чем сильнее чувство тошноты и рвотные позывы подчиняют меня моему желудку, превращая его в мою единственную и непреложную действительность, тем более чужим и неприсваиваемым он для меня становится: от меня не осталось ничего, кроме тошноты и рвоты, однако ни принять, ни преодолеть их я не в силах. «Тошнота заключает в себе нежелание оставаться внутри, стремление из неё вырваться. Но стремление это с самого начала видится безнадежным. [...] Вместе с тем в тошноте — а ведь это и есть невозможность быть самим собой — мы прикованы к себе, мы задыхаемся в тесном кольце»²⁹.

Противоречивость взаимоотношений с телом доходит до критической отметки в физиологических потребностях. В тот момент, когда я чувствую неудержимый позыв к мочеиспусканию, кажется, будто вся моя действительность и всё моё существо сосредоточены в той части тела, где возникает импульс. Она всецело и безоговорочно мне принадлежит, и всё же как раз поэтому, то есть именно потому, что я безвыходно к ней прикован, она становится для меня чем-то совершенно чужим и неприсваиваемым. Следовательно, когда естественная нужда даёт о себе знать, обнажаются истинные очертания собственного тела: пространство с полярным напряжением, где крайние точки определены через подчинение чему-то и через неспособность это что-то принять. Моё тело дано мне изначально как нечто самое что ни на есть собственное, свойственное мне, но лишь в той мере, в какой оно оказывается совершенно неприсваиваемым.

В этом смысле можно провести структурную аналогию между телом и языком. По сути, каждый говорящий воспринимает язык — особенно если этот язык родной — тоже как нечто по-настоящему близкое и своё. Однако рассуждения о «владении» языком и о его «близости» заведомо ошибочны, коль скоро язык приходит к человеку извне, в процессе передачи и обучения, порой тяжело и мучительно, и скорее навязывается ребёнку, чем принимается добровольно. Если тело кажется чем-то индивидуальным и личным, то язык по определению доступен другим и, соответственно, находится в коллективном пользовании. Язык, как и строение тела в концепции стоиков, — это то, что любой живой человек должен освоить, пройдя через довольно длительный *oikeiosis**, иными словами, это нечто естественное и практически врождённое. Однако — и свидетельством тому служат *lapsus***², заикание, внезапные провалы в памяти, афазия — язык для говорящего был и в какой-то степени всегда будет чужим.

Особенно это применимо к поэтам — то есть к тем людям, кому по роду занятий полагается присвоить себе язык и уметь с ним обращаться. Прежде всего они должны отбросить условности, отказаться от общепринятых норм употребления и как бы отстраниться от языка, который им предстоит покорить, превратив его в ино-

* присвоение, приобщение, признание чего-либо как принадлежащего себе (греч.).

** ошибка, оговорка (лат.).

странный и встроив его в систему совершенно произвольных и столь же непреложных правил. Причём иностранным этот язык становится в такой мере, что говорят на нём по неизменной традиции не они сами, а иная, божественная сущность — муза, которая диктует стихотворение и которой поэт лишь на время отдаёт свой голос. В итоге искомое присвоение, апроприация языка, оказывается вместе с тем и его экспроприацией, а поэтический акт представляет собой двойное, противонаправленное действие, каждый раз отчуждающее то, что должно исправно присваиваться.

Принцип, по которому этот двойственный жест вписывается в язык, можно назвать «стилем» и «манерой». Тут следует отойти от привычных иерархических представлений о манере как об извращении и разрушении стиля, который, дескать, по определению стоит на ступень выше. Стиль и манера скорее знаменуют собой два неизменных полюса поэтического жеста: если в стиле выражаются наиболее свойственные для этого жеста черты, то манера указывает на обратное стремление к отчуждению и непринадлежности. Присвоение и утрату присвоенного нужно понимать здесь буквально, как процесс, который охватывает и преобразует язык во всех его проявлениях. В 1913 году Эрнст Леви, профессор берлинского университета и лингвист, у которого учился Вальтер Беньямин, опубликовал исследование «О языке позднего Гёте. Эссе о языке отдельной личности»³⁰. Как и многие его предшественники, Леви обратил внимание на явные

изменения, которые претерпел язык в позднем творчестве Гёте. Но критики и историки литературы относили это явление в основном на счёт внутриязыковых стилистических особенностей и старческих причуд, а Леви, занимавшийся урало-алтайскими языками, заметил, что немецкий язык в работах пожилого поэта начал перестраиваться от морфологии индоевропейских языков к другим формам, характерным скорее для агглютинативных языков, например, для турецкого. Среди этих поздних сдвигов он выделил тенденцию к образованию крайне нетипичных сложносоставных прилагательных, преобладание назывных предложений и систематическое выпадение артикля. Можно сказать, сам язык перемещался в другие пространства, всё дальше и дальше от собственных границ. Как будто поэт писал, присвоив себе язык настолько, что тот стал для него в полной мере иностранным.

Подобные противоречия нередко встречаются в позднем творчестве художников (для примера из области живописи достаточно вспомнить старческие работы Тициана или Микеланджело), и критики оценивают их большей частью как авторскую вычурность, маньеризмы. Ещё александрийские грамматикоты отмечали, что стиль Платона (предельно ясный в первых диалогах) ближе к концу становится невнятным и чересчур сложносочинённым. Нечто похожее произошло у Гёльдерлина после его переводов из Софокла, которые проводят черту между резкой, ломаной строкой гимнов и шаблонной, приглаженной лирикой, написанной под псевдони-

мом Скарданелли. Так же дело обстоит и с последними романами Мелвилла: при таком изобилии витиеватых предложений и отступлений от темы сама форма романа почти распадается, приближаясь к менее доступным жанрам, вроде философского трактата или замысловатой компиляции.

В тех сферах, где термин «манера» получил более чёткое определение (например, в истории искусства или в психиатрии), под ним понимается поляризованный процесс: это и чрезмерное тяготение к определённым практикам или моделям (стереотипия, повторяемые действия), и в то же время неспособность по-настоящему себя с ними отождествить (эксцентричность, своеобразие). Так, в истории искусства «маньеризм» предполагает знание стиля, которому художник изо всех сил старается соответствовать и от которого он при этом — отчасти бессознательно — уходит, утрируя его черты. В психиатрии патологическая манерность проявляется в причудливых, необъяснимых жестах или особенностях поведения и одновременно в стремлении занять с их помощью отдельное место и отстоять собственную идентичность.

Аналогичный вывод можно сделать и об отношении говорящего к своему неприсваиваемому языку: оно определяет границы действия полярных сил между идиоматизмами и штампами, между чем-то сверх меры своим и бесконечно чуждым.

Только такой контекст полностью раскрывает смысл противопоставления стиля и манеры. Они и есть те два

полюса, в напряжении между которыми живёт поэтический жест: стиль — это присвоение, отторгающее всё собственное (высшее пренебрежение, забвение себя в свойственном), а манера — это отторжение, присваивающее собственное (предчувствие или вспоминание себя в несвойственном).

Соответственно, «пользованием», «употреблением» можно назвать поле напряжений, в противоположных точках которого находятся стиль и манера, присвоение и отчуждение собственного. Причём это характерно не только для поэзии, но и для взаимоотношений любого говорящего со своим языком, а также для взаимодействия любого живого человека со своим телом: пользование всегда подразумевает манеру, которая обособляется от стиля, и стиль, который теряет всё ему свойственное в манере. А значит, любой вид использования — это поляризованный жест: с одной стороны — присвоение и привычное действие, а с другой — утрата и лишение собственности. Отсюда и сложная семантическая наполненность самого термина «узус», который отсылает и к «употреблению» в прямом смысле слова, и к «обычаю», «быту», выражая непрерывное колебание между родиной и изгнанием, то есть бытование.

Третий пример неприсваиваемого, который для нас сегодня должен представлять неизменный интерес, — это пейзаж. Попытки понять, что такое пейзаж, необходимо начинать с выявления его роли в окружающей

среде и в мире. И вовсе не потому, что в искусствоведческой, антропологической и культурологической трактовке тема пейзажа не заслуживает внимания. Ключевым здесь становится наличие апорий, из которых эти дисциплины не могут найти выход каждый раз, когда предлагают то или иное определение пейзажа. Неясно, идёт ли речь о природном явлении или об антропогенном феномене, о географическом пространстве или о месте в человеческой душе, и более того, в последнем случае неясно, должен ли пейзаж быть консубстанциален с человеком, или же это современные измышления.

Нередко приходится слышать мнение, будто первое упоминание об эмоциональной реакции на пейзаж содержится в письме Петрарки, где он описывает, как поднимался на гору Ванту “*sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus*”*. Точно так же можно было бы утверждать, что живописное изображение пейзажа, не встречающееся в античности, — изобретение голландских художников XV века. Однако оба постулата неверны. Во-первых, место и дата написания письма, скорее всего, фиктивные, а во-вторых, цитата из «Исповеди» Августина (X 8. 15), которую Петрарка приводит в осуждение собственного *cupiditas videndi*** , доказывает, что уже в IV веке человечество любовалось пей-

* «движимый только желанием увидеть её чрезвычайную высоту» (лат.), см.: Петрарка Ф. Письма / Пер. с лат. В.В. Библихина. СПб.: Наука, 2004. С. 79.

** желания увидеть (лат.).

зажами: “et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum”*. Как свидетельствуют многочисленные письменные источники, подлинное, искреннее восхищение перед видами, открывающимися с вершин, было отнюдь не чуждо древним (“magnam caries voluptatem, — пишет Плиний (V 6, 13), — si hunc regionis situm ex monte prospexeris”**). Не-что похожее этологи неожиданно обнаружили и в животном мире, наблюдая, как козы, викуньи, представители кошачьих и приматов забираются на возвышенности и оттуда обозревают окрестности, хотя никакого объективного повода у них для этого нет³¹. Если говорить об изобразительном искусстве, то и помпейские фрески, и документальные материалы служат подтверждением тому, что грекам и римлянам был всё же известен жанр пейзажной живописи, которую они называли *topiographia* или *skenographia* (сценография). Дошли до нас и имена художников-пейзажистов, таких как Лудий “qui primus instituit amoenissimam parietum

* «И отправляются люди дивиться и высоте гор, и громадности морских валов, и широте речных просторов» (*лат.*), см.: Там же, с. 87. Ср.: «И люди идут дивиться горным высотам, морским валам, речным просторам», см.: *Аврелий Августин*. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Пер. с лат. М.Е. Сергеевко, вступ. ст. А.А. Столярова М.: Ренессанс, 1991. С. 245.

** «Ты получишь большое удовольствие, оглядывая всё местоположение с горы» (*лат.*), см.: Письма Плиния Младшего / Пер. с лат. и примеч. М.Е. Сергеевко, А.И. Доватура, В.С. Соколова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 140.

picturam”*, и Серапион (который, судя по всему, рисовал пейзажные сцены, но не умел изображать человеческие фигуры: “hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit”**). Каждому, кто видел застывшие, мечтательные и, как выразился Михаил Ростовцев, «сакрально-идиллические» (*sakral-idyllisch*)³² пейзажные росписи на стенах кампанских вилл, знакомо это чувство, будто смотришь на что-то почти неуловимое, но безошибочно узнаёшь пейзаж.

Стало быть, пейзаж — это явление, затрагивающее главным образом человека (а возможно, и любое живое существо), но в то же время не поддающееся никакому определению. И в конечном итоге только философское размышление способно раскрыть его истинный смысл.

В лекциях об «Основных понятиях метафизики» Хайдеггер пытается охарактеризовать сущностную структуру человека как переход от «скудомирия» животного к бытию-в-мире, определяющему *Dasein*. На нескольких страницах, отсылающих к трудам Якоба фон Иксюля и других зоологов, он с необычайной проницательностью описывает и анализирует связь животного с его окружением (*Umwelt*). Животное скудомирно (*weltarm*), поскольку оно замкнуто в непосредственном

* «который первым ввёл прелестнейшую стенную живопись» (лат.), см.: Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и примеч. Г.А. Тароняна, М.: Ладомир, 1994. С. 102.

** «был превосходен в сценической живописи, но не умел писать человека» (лат.), см.: Там же. С. 101.

взаимоотношении с рядом элементов (Хайдеггер называет их «высвобождениями»³³, а Икскуль говорит о «носителях значения»), выделяемых из окружающей среды благодаря органам чувств. Связь с этими высвобождениями настолько тесная и всеохватная, что животное буквально цепенеет, оказывается «объятым» ими. В качестве наглядного примера Хайдеггер рассматривает лабораторный эксперимент над пчелой, которую помещают перед блюдцем с мёдом. Если после того как пчела начала всасывать мёд, отсечь ей брюшко, она невозмутимо продолжает сосать, а мёд тем временем вытекает из её же рассечённого брюшка. Пчела настолько поглощена своим высвобождением, что не способна себя ему противопоставить, воспринять его как нечто, существующее объективно, само по себе. Конечно, по сравнению с камнем, полностью лишённым мира, животное всё же в некоторой степени открыто для своих высвобождений, однако увидеть их как таковые оно не в состоянии. «Животное поведение, — пишет Хайдеггер, — никогда не является внятием чего-то как чего-то»³⁴. Именно поэтому животное остаётся закольцованным в собственной окружающей среде и не может открыться для мира.

В основе этого лекционного курса лежит философский вопрос о границе (то есть о радикальном разобщении и вместе с тем потрясающей сопредельности) между животным и человеком. Каким образом человеку открывается такое явление, как мир? На самом деле переход от окружающей среды к миру — это не просто переход

от закрытого к открытому. Животное не только не видит открытого, то есть сущего в разомкнутом бытии, но и не ощущает собственной нераскрытости, не чувствует оцепенения и погружённости в свои же высвобождающие элементы. Взмывая в небо, жаворонок «не видит открытого», но и соотносить себя с собственной закрытостью он не может. «Животное, — по словам Хайдеггера, — исключено из сущностной сферы борьбы между несокрытостью и сокрытостью»³⁵. Открытие мира начинается в человеке именно с ощущения нераскрытости.

В этих лекциях роль метафизического оператора, обусловливающего переход от животного скудомирия к человеческому миру, фактически играет «глубокая скука» (*tiefe Langweile*), в которой, собственно, и познаётся истинная замкнутость животного окружения. Оцепеневшее животное непосредственно связано со своим высвобождением, выставлено перед ним и пребывает в таком ступоре, что в принципе не может воспринимать своё высвобождение как таковое. Животное именно что не способно приостановить и прервать связь с кольцом свойственных ему высвобождений. Состояние глубокой скуки, которое так подробно описывает Хайдеггер, — своего рода пародийное, утрированное животное оцепенение. Поддавшись скуке, мы — как и животное под действием высвобождений, — впадаем в «оцепенение», мы «поглощены»³⁶ определёнными явлениями. Последние же — и в этом отличие от того, что происходит с животным —

отказывают нам настолько, насколько мы в них замкнуты. «Таким образом, вот-бытие оказывается преданным существу, в целом “отказывающемуся”»³⁷. Скучая, человек, предаётся чему-то, что ему отказывает, и точно так же оцепеневшее животное выставлено перед нераскрытостью. Но по сравнению с животным человек, которого одолевает скука, приостанавливает свои непосредственные отношения с окружающей средой: он — скучающее животное, и потому он впервые воспринимает как есть — как сущее — отказывающее ему высвобождение.

А значит, раскрываясь, мир не предоставляет доступ к какому-то следующему, новому пространству, в котором больше места и света, к пространству, отвоёванному за пределами животной среды и не имеющему к ней никакого отношения. Наоборот, мир открыт исключительно благодаря тому, что животная связь с высвобождающим приостанавливается и прерывается. Открытость и свободное пространство бытия не сулят ничего, что бы кардинально отличалось от нераскрытости животного: в них проявляется всего лишь постижение несокрытого, приостановление, объятие неспособности-жаворонка-видеть-открытое. Раскрытие, существующее в мире, — это, по сути, раскрытие, которое ведёт к закрытому, и если смотреть в открытое, то видна лишь замкнутость, видно лишь невидение.

Следовательно — поскольку мир открылся исключительно через прерывание, ничтожение связи живого существа с его высвобождением, — сквозь бытие изна-

чально проходит ничто, а мир несёт на себе определяющий след отрицания и дезориентации.

Понять сущность пейзажа мы можем, только осознав, что он представляет собой следующую — после животного окружения и человеческого мира — стадию. Конечно, глядя на пейзаж, мы видим открытое, созерцаем мир и все его составляющие (античные источники относят к их числу леса, холмы, водоёмы, виллы, мысы, родники, ручьи, каналы, стада и пастухов, пеших путников и лодочников, людей, выходящих на охоту или собирающих виноград...). Но эти элементы, и так уже не имеющие отношения к животной среде, теперь, можно сказать, выключаются один за другим из сферы бытия и воспринимаются как единое целое в новом измерении. Мы видим их так чётко и ясно, как никогда прежде, и тем не менее мы больше их не видим, затерявшись — блаженно, незапамятно давно — в пейзаже. Бытие *en état de paysage** приостанавливается и выходит из строя, а мир — отныне совершенно неприсваиваемый — как бы выливается за пределы бытия и ничто. Тот, кто созерцает пейзаж, — уже не животное и не человек, а просто пейзаж. Он больше не стремится понять и лишь смотрит. Если мир представлял собой бездействие животной среды, то пейзаж можно назвать бездействием бездействия, отключённым бытием. Детали, из которых складывается пейзаж, — это не животное высвобождение

* в состоянии пейзажа (фр.).

и не сущее. С онтологической точки зрения, они нейтральны. А отрицание, которое, воплотившись в ничто и в нераскрытости, сопутствовало миру (ведь мир произошёл от животной замкнутости и был лишь её приостановкой), теперь получило отставку.

В этом смысле пейзаж, оказавшийся за пределами бытия, — это высшая форма пользования. Пользование собой и пользование миром сливаются в нём без остатка. Справедливость как состояние мира, который нельзя присвоить, превращается здесь в ключевое переживание. Пейзаж — это пребывание в неприсваиваемом как форма жизни, как справедливость. А потому если в мире человека ждёт брошенность и дезориентация, то в пейзаже он наконец-то попадает домой. *Pays!** , «земля!» (от латинского *pagus*, «деревня») — если верить этимологам, таким приветствием обменивались люди, узнав друг в друге земляков. Пейзаж — вот дом бытия.

* страна, местность, земля (фр.).

IV.
ЧТО ТАКОЕ
ПОВЕЛЕВАТЬ?



Я постараюсь здесь попросту представить вам отчёт о моём продолжающемся исследовании археологии повеления. Речь пойдёт не столько о какой-то доктрине, которую я хочу вам изложить, сколько о понятиях в их стратегических отношениях с определённой проблемой или об инструментах в их отношениях к их возможному применению, а если у вас возникнет желание, вы сможете воспользоваться всем этим в собственной практике.

В начале этого исследования я очень быстро догадался, что мне придётся учесть две трудности, которые ранее не были приняты во внимание. Первая состояла в том, что сама тема моего исследования — археология повеления — содержит нечто вроде апории или противоречия. Археология есть поиски некоего *archè*, истока, но греческий термин *archè* имеет два значения: он означает как «исток», «начало», так и «повеление», «приказ». Так, глагол *archo* означает не только «начинать», «первым делать нечто», но ещё и «повелевать», «быть

главой». И, я полагаю, вы знаете, что архонт, в буквальном смысле — «тот, кто начинает», был в Афинах главным судьёй.

В наших языках эта омонимия или, скорее, эта полисемия представляет собой настолько общераспространённый факт, что мы не удивляемся, когда находим в словарях, в одной и той же статье, ряд явно весьма отдалённых друг от друга значений, и лингвисты пытаются упорным трудом привязать их задним числом к одному и тому же этимону. Я считаю, что это двойное движение рассеяния и семантического воссоединения присуще нашим языкам, и что только посредством упомянутого противоречивого действия то или иное слово может полностью обрести свой смысл. Во всяком случае, что касается нашего термина *archè*, конечно, не столь трудно понять, что из идеи истока вытекает идея повеления, что из факта «быть первым, делая нечто», проистекает идея «быть во главе». И наоборот, что тот, кто повелевает, является также и первым, что в начале было повеление.

Именно это мы читаем в Библии. В греческом переводе, осуществлённом александрийскими раввинами в III веке до н. э., Книга Бытия открывается фразой: «*En archei*, в начале сотворил Бог небо и землю», но — как мы читаем тут же — он сотворил их повелением, то есть императивом (*genetheto*): «И сказал Бог: да будет свет». Точно так же — в Евангелии от Иоанна: «*En archei*, в начале был *Logos*, было Слово»; но ведь слово, ко-

торое оказывается в начале, прежде всех вещей, может быть лишь повелением. Я полагаю, что более правильным переводом этого знаменитого зачина могло бы быть не «В начале было Слово», но «В повелении — то есть в форме приказа — было Слово». Если бы этот перевод возобладал, многое стало бы яснее не только в теологии, но также и прежде всего — в политике.

Я хотел бы привлечь ваше внимание к тому факту, который, конечно, не случаен: в нашей культуре *archè*, исток, есть всегда уже повеление, начало есть всегда также управляющий и повелевающий принцип. Может быть, благодаря ироническому осознанию этого совпадения греческий термин *archos* означает как «командир», так и «анус»: дух языка, любящий шутить, превращает в игру слов теорему, согласно которой исток должен быть также и «основанием», и принципом управления. В нашей культуре престиж истока возникает из этой структурной омонимии: исток есть то, что повелевает и управляет не только рождением, но также и ростом, развитием, циркуляцией или передачей — одним словом, историей — того, что он породил. Идёт ли речь о бытии, об идее, о знании или о практике, во всех этих случаях начало — это не просто пролог, который может исчезнуть в последующем; наоборот, исток никогда не прекращает начинать, то есть повелевать и управлять тем, что он вызвал к бытию.

Это подтверждается в теологии, где Бог не только сотворил мир, но и правит им, и не перестаёт управлять

им в непрерывном творении, потому что если бы он этого не делал, миру бы пришёл конец. Подтверждается это и в философской традиции, и в гуманитарных науках, где существует конститутивная связь между истоком вещи и её историей, между тем, что основывает и начинает, и тем, что ведёт и правит.

Подумаем в этом смысле о решающей функции, которую понятие *Anfang*, «начало», занимает в мысли Хайдеггера. Здесь начало никогда бы не могло стать прошлым, оно никогда не прекращает быть в настоящем, так как обуславливает историю бытия и повелевает ею. Посредством одной из дорогих Хайдеггеру этимологических фигур он соотносит немецкий термин «история» (*Geschichte*), глагол *schicken*, который значит «посылать», и термин *Geschick*, который переводится как «судьба» (или «посыл»), утверждая тем самым, что то, что мы называем исторической эпохой, на самом деле есть нечто, что было изречено и послано *archè*, неким началом, которое пребывает скрытым и, однако, остаётся действующим в том, что оно послало и повелело (*comandare**, если и мы здесь позволим себе обыгрывать этимологию, происходит от латинского *mandare*, которое означает как «посылать», так и «давать приказ или поручение»).

Archè в смысле «исток» и *archè* в смысле «повеление» полностью здесь совпадают и даже именно это глубин-

* повелевать (итал.).

ное соотношение между началом и повелением определяет хайдеггерианскую концепцию истории бытия.

Я хотел бы здесь лишь упомянуть тот факт, что проблема отношений между истоком и повелением вызвала в постхайдеггерианской мысли две интересные разработки. Первая, которую мы могли бы охарактеризовать как анархическую интерпретацию Хайдеггера, — это прекрасная книга Райнера Шюрмана «Принцип анархии» (1982)¹, которая представляет собой попытку отделить исток от повеления, чтобы достичь чего-то вроде чистого истока, простого «прихода в присутствие», отделённого от всякого повеления. Вторая, которую не будет преступлением назвать демократической интерпретацией Хайдеггера, — это симметрично противоположная попытка, осуществлённая Жаком Деррида, попытка нейтрализовать исток, чтобы добраться до чистого императива, без иного содержания, кроме распоряжения: «Интерпретируй!»

(Анархия всегда казалась мне более интересной, чем демократия, но само собой разумеется, что каждый волен думать так, как ему угодно.)

В любом случае я полагаю, что теперь вы без труда можете понять, на что я ссылался, когда упоминал апоэрию, с которыми должна соизмеряться археология повеления. Для повеления не существует *archè*, так как само повеление и есть *archè*, исток — или же оно, по крайней мере, располагается в месте истока.

Вторая трудность, с которой мне предстояло встретиться, заключалась в почти полном отсутствии рефлексии о повелении в философской традиции. Существовали и до сих пор существуют исследования, касающиеся повиновения, причин, по которым люди повинуются; например, великолепное «Рассуждение о добровольном рабстве» Этьена де Ла Боэси; но нет ничего или почти ничего о необходимой предпосылке повиновения, то есть о повелении и причинах, по которым люди повелевают. Что касается меня, то я, наоборот, приобрёл убеждение, что власть определяется не только своей способностью заставлять повиноваться, но и, прежде всего, способностью повелевать. Власть перестаёт существовать не тогда, когда ей не повинуются более или менее в полной мере, но тогда, когда она перестаёт отдавать приказы.

В одном из прекраснейших романов XX века «Штандарты» Александра Лернета-Холении² мы видим многонациональную армию Австро-Венгерской империи в момент, когда — к концу Первой мировой войны — она начинает разлагаться. Один венгерский полк внезапно отказывается повиноваться приказу выступить на марш, отданному австрийским командиром. Последний, оторопев от этого неожиданного бунта, колеблется, советуется с другими офицерами, не знает, что делать, и чуть ли не бросает командование — пока, наконец, не находит полк из представителей другой национальности, который всё-таки повинуется его приказам и открывает огонь

по мятежникам. Всякий раз, когда власть оказывается на грани разложения, пока кто-нибудь отдаёт приказы, всегда найдётся также кто-нибудь — пусть даже единственный — кто будет повиноваться командующему. Власть перестаёт существовать лишь тогда, когда отказывается отдавать приказы. Это и произошло в Германии в момент падения стены и в Италии после 8 сентября 1943 года³: повинование не перестало существовать, а вот повеление исчезло.

Отсюда — неотложная необходимость археологии повеления, исследований, которые задаются вопросами о причинах не только повинования, но также — и прежде всего — повеления.

Поскольку философия, как мне казалось, не даёт никакого определения понятию повеления, я решил начать с анализа его лингвистической формы. Что такое повеление с точки зрения языка? Какова его грамматика и какова его логика?

Здесь философская традиция дала мне решающую подсказку: основополагающее разделение между языковыми высказываниями, установленное Аристотелем в одном пассаже из “*Peri hermeneias*”*, разделение, которое, исключив определённое количество таковых высказываний из философского рассмотрения, оказалось у истока недостаточного внимания, уделявшегося в западной логике вопросу повеления. «Не всякая речь, —

* «Об истолковании» (зреч.).

пишет Аристотель (“Об истолковании”, 17а 1–7), — есть высказывающая речь, а лишь та, в которой содержится истинность или ложность чего-либо [*aletheuein e pseudesthai*]; мольба, например, есть речь (*logos*), но она не истинна и не ложна. Итак, прочие [виды] речи оставлены здесь без внимания, ибо рассмотрение их более подобает искусству красноречия или стихотворному искусству; к настоящему исследованию относится высказывающая речь»⁴.

Кажется, Аристотель здесь солгал, так как если мы откроем его трактат о поэтике, то обнаружим, что исключение мольбы любопытным образом повторяется и распространяется на обширное множество невысказывающих речей, которое включает ещё и повеление:

В том, что касается речи [*schemata tes lexeos*], [также] есть один вопрос, принадлежащий [не поэтике, а] искусству произнесения [*hypokritikes*] и знатокам его строя. Это [интонационные] обороты речи: что есть приказание [*entolè*], мольба, рассказ, угроза, вопрос, ответ и тому подобное. Знание и незнание таких вещей не навлекает на поэтическое искусство никакого упрека, стоящего внимания. Действительно, можно ли счесть ошибкой то, в чём Протагор упрекает [Гомера], будто в словах “Гнев, богиня, воспой...” он хочет выразить мольбу, а выражает приказание, ибо-де указывать, что делать и чего не делать, есть приказание. Оставим же это рассмотрение в стороне, как [отно-

сящееся] не к поэтике, а к другой науке («Поэтика», 1456b 9–25)⁵.

Рассмотрим этот значительный разрыв, который — согласно Аристотелю — разделяет поле языка и в то же время исключает из него часть профессиональной компетенции философов. Есть некая речь, *logos*, которую Аристотель называет «высказывающей» (апофантической), так как она способна выявить (таково значение глагола *apophaino*), существует ли вещь или нет, что с необходимостью подразумевает, что эта речь истинна или ложна. Впрочем, существует и другая речь, другие *logoi** — например, мольба, приказание, угроза, рассказ, вопрос и ответ (а также, мы могли бы добавить, восклицание, приветствие, совет, проклятие, кощунство и т. д.) — которые не являются высказывающими, не выявляют бытие или небытие какой-либо вещи, а следовательно, безразличны к истинности и ложности. Решение Аристотеля исключить невысказывающую речь из философии наложило отпечаток на историю западной логики. На протяжении столетий логика, то есть рефлексия о языке, сосредоточивалась исключительно на анализе апофантических пропозиций, которые могут быть истинными и ложными, и оставляла в стороне — словно бесплодную землю — ту значительную часть языка, которой мы всё-таки пользуемся каждый день, именно

* *logoi* — форма множественного числа греч. слова *logos* (слово, речь).

тот невысказывающий дискурс, который не может быть ни истинным, ни ложным, и который — если им не пренебрегают — попросту отдаётся на волю риторов, моралистов и теологов.

Что касается повеления, которое представляет собой существенную часть этой *terra incognita*, то обычно довольствуются объяснением его — в случаях, когда повеление необходимо упомянуть, — как акта воли и — в качестве такового — ограничивают его областью правосудия и морали. Так, в “Elements of Law Natural and Politic”^{*} столь своеобразный мыслитель, как Гоббс, определяет повеление как “the expression of appetite and will”^{**}.

Только в XX веке логики заинтересовались тем, что они назвали «прескриптивным языком», то есть дискурсом, выражаемым в повелительном наклонении. Если я не задерживаюсь на этой теме истории логики, по которой уже имеется весьма обширная литература, то происходит это потому, что здесь эта проблема как будто бы избегает имплицитных апорий, сопряжённых с повелением, преобразуя императив в индикатив. Напротив, моя задача состояла именно в определении императива как такового.

* «Элементы законов, естественных и политических» (англ.). Трактакт, написанный в 1640 г.

** «выражение стремления и воли» (англ.).

Попытаемся теперь понять, что происходит, когда мы оформляем невысказывающую речь в виде императива, как, например: «Иди!» Чтобы понять значение такого распоряжения, будет полезно сравнить его с тем же глаголом в третьем лице индикатива: «Он идёт» или «Карло идёт». Эта последняя пропозиция является высказывающей в аристотелевском смысле, так как она может быть истинной (если Карло сейчас действительно идёт) или ложной (если Карло сидит). Тем не менее в каждом случае она соотносится с чем-то в мире, выявляет бытие или небытие чего-то. И наоборот, несмотря на свою морфологическую тождественность с вербальным выражением в индикативе, приказание «Иди!»* не выявляет ни бытие, ни небытие чего бы то ни было, не описывает и не отрицает никакое положение вещей и, хотя и не будучи ложным, не соотносится ни с чем, что существует в мире. Необходимо тщательно избегать двусмысленности, согласно которой значение императива состоит в акте его исполнения. Так, приказ, данный офицером солдатам, реализуется самим фактом его произнесения; то, что его исполняют или игнорируют, ни в коем случае не отменяет его действительности.

Итак, мы должны безоговорочно признать, что в мире, каков он есть, ничто не соответствует императиву.

* В итал. языке формы глагола в повелительном наклонении и в третьем лице единственного числа изъявительного наклонения совпадают, ср. *cammina!* (иди!) и *Carlo cammina* (Карло идёт).

Именно по этой причине юристы и моралисты, как правило, утверждают, что императив подразумевает не *бытие*, а *долженствование-быть* — различие, которое немецкий язык ясно выражает в оппозиции между *Sein** и *Sollen***^{*}, положенной Кантом в основу его этики, а Кельзенем — в основу его чистой теории права. «Если один человек, — пишет Кельзен, — выражает волю, чтобы другой поступал определённым образом, [...] то смысл его акта может быть описан не с помощью высказывания о том, что другой будет так поступать, а с помощью высказывания о том, что другой *должен* [*soll*] так поступать»⁶.

Но можем ли мы действительно притязать на то, что благодаря этому различению между бытием и долженствованием-быть мы поняли смысл императива «Иди!»? Возможно ли определить семантику императива?

Наука о языке, к сожалению, здесь совсем нам не помогает, так как лингвисты признают, что они оказываются в замешательстве всякий раз, когда речь идёт о том, чтобы описать смысл императива. Между тем, я упомяну наблюдения двух крупнейших лингвистов XX века, Антуана Мейе и Эмиля Бенвениста⁷.

Мейе, подчёркивающий морфологическую тождественность между формами глагола в индикативе и в императиве, замечает, что в индоевропейских языках импе-

* бытие (нем.).

** долженствование (нем.).

ратив обычно совпадает с глагольной основой, и выводит отсюда следствие, что императив мог бы быть чем-то вроде «первичной формы глагола»⁸. Неясно, означает ли «первичный» также «простейший», но идея того, что императив может быть изначальной формой глагола, не кажется столь уж неправдоподобной. Бенвенист в статье, где он критикует сформулированную Остином концепцию повеления как перформатива (вскоре мы воспользуемся случаем, чтобы вернуться к вопросу перформатива), пишет, что повелительное наклонение «не денотативно и не имеет целью передать то или иное содержание; оно имеет прагматический характер и стремится воздействовать на слушающего, заставить его вести себя определённым образом»; оно не является в полном смысле слова глагольным временем, но, скорее, представляет собой «голую семантему, которая при наличии особой интонации используется как форма заклинания»⁹. Попробуем развить это определение — столь же лаконичное, сколь и загадочное. Императив — это «голая семантема», то есть как таковой он выражает чистое онтологическое отношение между языком и миром. Однако эта голая семантема используется не денотативным способом; иначе говоря, она не соотносится ни с конкретным элементом мира, ни с каким-то положением вещей, но, скорее, служит для того, чтобы предписать нечто своему получателю. Что же предписывает императив? Очевидно, что императив «Иди!» как «голая семантема» не предписывает ничего, кроме самого себя, а голая семантема «идти»

используется не как сообщение или описание некоего отношения с положением вещей, а как форма повеления. По существу, перед нами значащий, но не денотативный язык, который передаёт сам себя, то есть передаёт чистую семантическую связь между языком и миром. *Онтологическое отношение между языком и миром здесь не утверждается, как в высказывающем дискурсе, а сообщается в повелении.* Тем не менее речь всё ещё идёт об онтологии — за исключением того, что последняя представляет собой не форму «есть», но форму «будь!», которая описывает не отношения между языком и миром, а распоряжается и повелевает таковыми отношениями.

Мы можем теперь предложить нижеследующую гипотезу, которая, возможно, является основным результатом моих исследований, по крайней мере, на их нынешней фазе. В западной культуре существуют две отчётливо выделяемые и в то же время не лишённые взаимосвязи онтологии: первая, онтология апофантического высказывания, выражается — по своей сути — в индикативе; вторая, онтология повеления, выражается преимущественно в императиве. Мы могли бы назвать первую «онтологией *esti*» (форма третьего лица индикатива глагола «быть» в греческом языке), а вторую — «онтологией *esto*» (соответствующая форма императива). В поэме Парменида, которая предвзряет западную метафизику, основополагающая онтологическая пропозиция имеет форму: “*Esti*

gar einai” — «Ибо есть — бытие»¹⁰; мы должны вообразить, наряду с ней, другую пропозицию, которая предваряет иную онтологию: “Esto gar einai” — «Да будет же бытие!».

Этому лингвистическому разделению соответствует разделение реального на две соотнесённые между собой, но отдельные сферы: первая онтология определяет поле философии и науки и управляет этим полем, вторая — определяет поле права, религии и магии и управляет им.

Право, религия и магия — эти понятия у истока, как вы знаете, нелегко разделить — фактически образуют сферу, где язык всегда в императиве. Я даже полагаю, что хорошим определением религии могло бы стать такое, которое характеризовало бы её как попытку построить всё мироздание на основе повеления. И не только Бог выражает себя в императиве, в форме заповеди, но и любопытно, что люди тоже обращаются к Богу тем же способом. Как в классическом мире, так и в иудаизме и в христианстве молитвы всегда сформулированы в императиве: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь...»

В истории западной культуры две онтологии непрерывно отделяются друг от друга и пересекаются между собой, без передышки борются между собой, сталкиваются друг с другом и объединяются с тем же упорством.

Это означает, что западная онтология в действительности представляет собой двойную или биполярную машину, где полюс повеления, который на протяжении столетий — в античную эпоху — оставался в тени вы-

сказывающей онтологии, начинает в христианскую эру приобретать исключительную важность.

Чтобы понять особую важность, определяющую онтологию повеления, я хотел бы пригласить вас вернуться к проблеме перформатива, который располагается в центре знаменитой книги Остина “How to Do Things with Words”*, вышедшей в 1962 году. В этой работе повеление помещено в категорию перформативов, или *speech acts*** , то есть среди таких выражений, которые не описывают какое-нибудь внешнее положение вещей, но — просто своим высказыванием — превращают в факт то, что они означают. Например, произносящий клятву простым фактом произнесения: «Я клянусь», — реализует факт клятвы.

Как функционирует перформатив? Что наделяет слова способностью трансформироваться в факты? Лингвисты не объясняют этого, как если бы они в действительности соприкасались здесь со своего рода магической способностью языка.

Я полагаю, что проблема прояснится, если мы вернёмся к нашей гипотезе о двойственной машине западной онтологии. Различие между ассертивом и перформативом — или, как ещё говорят лингвисты, между локутивным актом и актом иллокутивным — соответствует

* «Слово как действие» (англ.). Рус. пер. в сб.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М.: Прогресс, 1986.

** речевые акты (англ.).

двойной структуре этой машины: перформатив отражает в языке пережитки той эпохи, когда отношение между словами и вещами не было апофантическим, но, скорее, принимало форму повеления. Мы могли бы также сказать, что перформатив представляет собой перекрёсток двух онтологий, где онтология *esto* приостанавливает и заменяет онтологию *esti*.

Если мы примем во внимание, что категория перформатива приобретает всё большую популярность — не только у лингвистов, но и у философов, юристов и теоретиков литературы и искусства — то нам будет позволено высказать гипотезу, что центральный характер этого понятия в действительности соответствует тому факту, что в современных обществах онтология повеления постепенно замещает собой онтологию утверждения.

Выражаясь языком психоанализа, в своего рода возврате вытесненного религия, магия и право — а вместе с ними всё поле неапофантического дискурса, до сих пор отбрасывавшегося в тень — на самом деле тайно управляют функционированием наших обществ, притязающих на светскость и секулярность.

Я даже считаю, что можно было бы дать хорошее описание псевдодемократических обществ, в которых мы живём, простой констатацией: в рамках этих обществ онтология повеления заняла место онтологии утверждения, не в ясной форме императива, но в более коварной форме совета, приглашения, уведомления, которые даются во имя безопасности, так что повиновение приказу

принимает форму сотрудничества и зачастую — форму повеления самому себе. Я думаю здесь не только о сфере рекламы или предписаний безопасности, которые даются в форме приглашений, но и о сфере технологических диспозитивов. Эти диспозитивы определяются тем фактом, что субъект, их использующий, полагает, будто повелевает ими (и в действительности нажимает на клавиши, названные «командами»), но реально он только и делает, что повинуется повелению, вписанному в саму структуру диспозитива. Свободный гражданин демократическо-технологических обществ — это существо, которое не-престанно повинуется тем же самым жестом, каковым он даёт повеление.

Я обещал, что представляю отчёт о моём продолжающемся исследовании об археологии повеления. Но этот отчёт был бы неполным, если бы я не сказал о другом понятии, которое — словно безбилетный пассажир — сопровождало моё исследование повеления. Речь идёт о воле. В философской традиции повеление, как только оно упоминается, всегда и без обиняков определяется как «акт воли»; между тем — в той мере, в какой никому никогда не удалось определить, что значит «хотеть», «волить» — это равнозначно тому, чтобы пытаться объяснить, как говорится, *obscurum per obscurius* — нечто смутное через нечто ещё более смутное. Итак, в определённой точке своего исследования я решил последовать тезису Ницше, который, переворачивая объяснение,

утверждает, что «хотеть» означает не что иное, как «повелевать».

Один из немногих вопросов, по которым историки античной философии будто бы пришли к полному согласию, — это отсутствие понятия воли в классической греческой мысли. Это понятие, по крайней мере в том основополагающем смысле, коим оно облечено для нас, впервые появляется только в римском стоицизме и окончательно оформляется в христианской теологии. Но если мы попытаемся проследить за процессом, приводящим к его возникновению, мы заметим, что оно как будто бы развилось, исходя из другого понятия, которое имеет в греческой философии тоже важную функцию и с которым воля остаётся тесно связанной: понятие способности, могущества, *dynamis*.

Думаю, мы не ошибёмся, сказав, что если греческая философия отводит центральную роль понятиям могущества и возможности, то христианская теология — а впоследствии современная философия — помещает волю у себя в центре. Если античный человек — это существо могущества, существо, которое *может*, то современный человек — это существо воли, существо, которое *хочет*, *волит*. В этом смысле переход от сферы могущества к сфере воли знаменует собой порог между античным миром и модерностью. Мы также могли бы выразить это, сказав, что в начале современности модальный глагол «хотеть» занимает место модального глагола «мочь».

Я полагаю, что стоит поразмышлять об основополагающей функции, которую модальные глаголы занимают в нашей культуре и особенно в философии.

Вы знаете, что философия определяется как наука о бытии, однако это верно лишь при условии уточнения, что бытие всегда мыслится сообразно своим модальностям, то есть что оно всегда уже разделено и артикулировано как «возможность, случайность, необходимость», что оно в своей данности всегда уже отмечено некоей возможностью, какой-нибудь волей, каким-нибудь долженствованием. Как бы там ни было, модальные глаголы обладают любопытной особенностью: как говорили античные грамматики, они «дефектны относительно вещи» (*elleiponta to pragmati*), они «пусты» (*kena*) — в том смысле, что чтобы они могли получить значение, за ними должен следовать другой глагол в инфинитиве, наполняющий их. «Я хожу, я пишу, я ем» не пусты; но «я могу, я хочу, я должен» могут применяться лишь в том случае, если они сопровождаются другим выраженным или подразумеваемым глаголом: «я могу ходить, я хочу писать, я должен есть».

Поистине примечательно, что эти пустые глаголы столь важны для философии, что она как будто бы поставила перед собой задачу понять их значения. Я даже полагаю, что хорошее определение философии характеризовало бы её как попытку уловить смысл пустого глагола, как если бы в этом трудном испытании речь шла о чём-то существенном, о нашей способности сделать нашу жизнь

возможной или невозможной, а наши действия — свободными либо управляемыми необходимостью. Поэтому всякий философ имеет свой особенный способ спрягать или выделять эти пустые глаголы, предпочитать один и отвергать другой или, напротив, связывать их или прививать один к другому, как если бы он хотел, отражая один в другом, создать себе иллюзию хотя бы однократного их заполнения.

Это усложнение принимает у Канта крайнюю форму, когда, пытаясь найти наиболее приемлемую формулировку для своей этики, в «Основах метафизики нравственности» он даёт со всех точек зрения бредовую пропозицию: “Man muss wollen können” — «должно мочь хотеть»¹¹. Возможно, как раз это переплетение трёх модальных глаголов определяет пространство модерности и в то же время невозможность артикулировать в нём нечто вроде этики. Когда мы сегодня столь часто слышим повторение бессодержательного девиза: «Я могу!», то, вероятно, что — при характерном для нашего времени распаде всякого этического опыта — тот, кто пользуется такими безумными лозунгами, на самом деле имеет в виду: «Я должен хотеть мочь», то есть «Я даю себе приказ повиноваться».

Чтобы показать то, что задействовано в переходе от способности, могущества, к воле, я выбрал пример, посредством которого стратегия, работающая в новом сопряжении модальных глаголов и определяющая совре-

менность, становится особенно заметной. Речь идёт, так сказать, о предельном случае мощи, о способе, каким теологи меряются силами с проблемой божественного всемогущества.

Вы не забыли, что всемогущество Бога получило статус догмата: “Credimus in unum Deum patrem omnipotentem”^{*} — говорится в начале Символа веры, в котором Никейский собор запечатлел то, от чего не смогла отказаться католическая вера. Между тем эта аксиома, выходящая столь успокаивающе, возымела неприемлемые и даже скандальные последствия, которые погрузили теологов в замешательство и стыд. И действительно, если Бог может всё, абсолютно и безусловно всё, то отсюда следует, что он мог бы сделать всё, что не влечёт за собой логической невозможности, например, воплотиться не в Иисуса, а в червя или — нечто ещё более скандальное — в женщину, и даже осудить Петра и спасти Иуду, или лгать и совершать зло, или разрушить всё своё творение, или — вещь, которая, не знаю почему, как будто бы возмущает и в то же время сверх меры возбуждает умы теологов, — вернуть девственность обесчещенной женщине (трактат Петра Дамиана «О божественном всемогуществе» почти полностью посвящён этой теме¹²). Или ещё — и тут присутствует какой-то более или менее неосознанный теологический юмор — Бог мог бы совершать смеш-

* «Веруем во единого Бога-Отца, Вседержителя» (лат.).

ные или бесосновательные действия, например, внезапно побежать (или, мы могли бы добавить, воспользоваться велосипедом для перемещения из одного места в другое).

Список скандальных последствий божественного всемогущества мог бы продолжаться до бесконечности. В божественном могуществе есть нечто вроде теневой стороны или смутного аспекта, из-за которого Бог становится способным ко злу, к иррациональному и даже к смешному. Во всяком случае, между XI и XIV веками эта теневая сторона непрестанно занимает theologов, и количество мелких сочинений, трактатов и *quaestiones**, посвящённых этой теме, может вывести учёных из терпения.

Каким образом theologы стремятся обуздать скандальный момент божественного всемогущества и отбросить его теневую сторону, ставшую определённо слишком неудобной? Речь — согласно одной из философских стратегий, которой в совершенстве владел Аристотель и которую схоластическая теория довела до крайности — идёт о том, чтобы разделить могущество на две части: *potentia absoluta*** и *potentia ordinata****. Даже если способ, каковым выдвигаются аргументы, касающиеся отношений между двумя этими

* Здесь: изыскания (лат.).

** абсолютное могущество (лат.).

*** могущество упорядоченное (лат.).

понятиями, демонстрирует различные нюансы у каждого автора, то общий смысл этого механизма таков: *de potentia absoluta*, то есть в том, что касается могущества, рассмотренного в самом себе и, так сказать, абстрактно, Бог может сделать всё, сколь бы скандальным это нам ни казалось; однако *de potentia ordinata*, то есть согласно порядку и повелению, которые Бог навязал своему всемогуществу волей, он может делать лишь то, что решил делать. А Бог решил воплотиться в Иисуса, а не в женщину, спасти Петра, а не Иуду, не разрушать своё творение и уж конечно не бегать неподобающим образом.

Смысл и стратегическая функция этого диспозитива совершенно ясны: речь идёт о том, чтобы сдержать и обуздать могущество, способность, положить предел хаосу и безмерности божественного всемогущества, так как в противном случае это сделало бы невозможным упорядоченное управление миром. Инструментом, который реализует, так сказать, изнутри это ограничение могущества, является воля. Могущество *может* хотеть, а стоит ему *захотеть*, как оно *должно* будет действовать в соответствии со своей волей. И подобно Богу, человек может и должен хотеть, может и должен преодолеть тёмную бездну своего могущества.

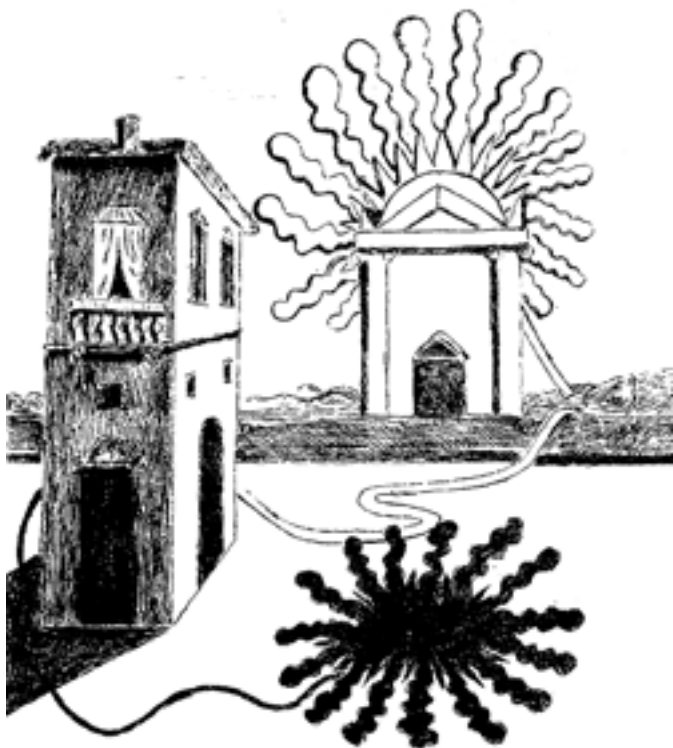
Тогда гипотеза Ницше, согласно которой *хотеть*, *волить* в действительности означает «повелевать», оказывается верной, а то, чем повелевает воля, есть не что иное, как могущество. И тогда я хотел бы предоставить

последнее слово персонажу Мелвилла, писцу Бартлби. Этот персонаж как будто бы замешкался на перекрёстке между волей и способностью и на вопрос юриста “You will not?”* он всё время отвечает “I would prefer not to”**, тем самым обращая волю против неё самой.

* «Вы не будете (вы не хотите)?» (англ.).

** «Я предпочёл бы не...» (англ.).

V.
КАПИТАЛИЗМ
КАК РЕЛИГИЯ



Есть знамения времён (Мф. 16:2–4), которые, несмотря на свою очевидность, не воспринимаются теми, кто наблюдает за небесными явлениями. Они кристаллизуются в событиях, которые предвещают и определяют наступающую эпоху, в событиях, которые могут пройти незамеченными и никак (или почти никак) не изменить окружающую действительность. Но именно потому они годятся на роль знамений, исторических указаний, *semeia ton kairon* *.

Одно из таких событий произошло 15 августа 1971 года, когда при президенте Никсоне американское правительство объявило о приостановке конвертации доллара в золото. Хотя это заявление, по сути, было концом системы, долгое время привязывавшей стоимость валюты к золотому стандарту, новость в разгар летних каникул вызвала меньше дискуссий, чем резонно было ожидать. И всё же с этого момента надпись, которая

* знамения времён (*греч.*).

стояла на многих купюрах (например, на фунте стерлингов и на рупии, но не на евро): «Гарантирую предъявителю выплату суммы...», с подписью руководителя Центрального банка, окончательно теряла свой смысл. На тот момент эта фраза стала означать, что в обмен на этот денежный билет центральный банк должен был обеспечить обратившимся (предположим, что нашлись бы такие дураки, которые стали бы этого требовать) не определённое количество золота ($\frac{1}{35}$ унции за доллар), а такой же в точности билет. Деньги лишались всякой ценности, кроме сугубо самореферентной. Тем поразительнее та лёгкость, с которой было принято это действие американского правителя, фактически аннулирующее золотые активы держателей валюты. Если же считать, что проявление монетарной прерогативы государства состоит в его способности убедить игроков рынка использовать свои долговые обязательства в качестве валюты, то теперь этот долг терял всякое реальное содержание, превращался буквально в бумагу.

Процесс дематериализации валюты начался на несколько столетий раньше, когда давление рынка вынудило ввести наряду с металлическими деньгами, поневоле немногочисленными и неудобными, всевозможные векселя, банкноты, *jurors*¹, *goldsmith's notes*². Все эти бумажные деньги по сути являются долговыми обязательствами и поэтому называются фидуциарными денежными знаками. Металлические деньги, напротив, ценились — или должны были цениться — за содержание драгоценного металла (впрочем, как известно, это ненадёжно: край-

ним случаем оказались серебряные монеты, отчеканенные Фридрихом II, которые, стираясь, показывали медную сердцевину). И тем не менее Йозеф Шумпетер³, который жил в эпоху победы бумажных денег над металлическими, смог вполне разумно обосновать, что любые деньги — это только долговой документ. После 15 августа 1971 года стоило бы добавить, что деньги — это долг, который гарантируется только самим собой и не отвечает ничему, кроме самого себя.

«Капитализм как религия» — название одной из наиболее проницательных работ Вальтера Беньямина (не окончена, опубликована посмертно).

Многokратно отмечалось, что социализм — это своего рода религия (среди прочих Карлом Шмиттом: «Социализм претендует на создание новой религии, которая для людей XIX—XX века имела такое же значение, как христианство две тысячи лет назад»⁴). Согласно Беньямину, капитализм не только представляет собой секуляризацию протестантизма (по Веберу), но и сам по своей сущности является религиозным феноменом, который паразитически развивается на почве христианства. В таком качестве, как современная религия, он определяется тремя признаками.

1. Это чистая религия культа, возможно, самая радикальная из всех, что существовали доньше. Всё, что в нём есть, имеет смысл только в непосредственном

отношении к этому культу, он не имеет особой догматики, особой теологии.

2. Этот культ перманентно длится, это «отправление некоего культа *sans trêve et sans merci*»⁵. Нет ни одного «буднего» дня, нет дня, который не был бы праздничным — один сплошной день праздника и труда, в котором труд совпадает с ритуальными празднествами.
3. Капиталистический культ направлен не на спасение или искупление вины, а на саму вину. «Капитализм, возможно, первый случай не искупающего, но наделяющего виной культа. [...] Безмерное сознание вины, которое не знает искупления, устремляется к этому культу не для того, чтобы искупить вину, а для того, чтобы сделать её универсальной [...] и, в конце концов, [...] свергнуть самого Бога в эту вину [...] [Бог] не умер, он свергнут в человеческий удел»⁶.

Именно потому, что вся его энергия направлена не на искупление, а на вину, не на надежду, а на отчаяние, капитализм как религия стремится не изменить мир, а разрушить его. А его господство в наше время столь всеохватно, что даже три великих пророка современности (Ницше, Маркс и Фрейд) вошли в сговор, по мнению Бенямина, и некоторым образом солидаризируются с ре-

* без передышки и снисхождения (фр.).

лигией отчаяния. «Этот переход человеческой планиды через дом отчаяния в абсолютном одиночестве своего пути и есть тот этос, который определил Ницше. Этот человек — сверхчеловек, который первым начинает осознанно исполнять завет капиталистической религии». Но и «теория Фрейда также относится к господству жрецов этого культа. [...] вытесненное, греховное представление и есть сам капитал, выплачивающий проценты преисподней бессознательного». И у Маркса капитализм «станет социализмом — посредством процентов и процентов от процентов как производных от вины, долга»⁷.

Отнесёмся серьёзно к гипотезе Беньямина и попытаемся её развить. Если капитализм — это религия, как его можно определить в терминах веры? Во что верит капитализм? И что значит, относительно этой веры, решение президента Никсона?

Давид Флюссер, крупный учёный-религиовед (дисциплина с таким странным названием действительно существует) занимался изучением слова *pistis* — греческий термин для «веры», который использовали Иисус с апостолами. Однажды он случайно оказался на одной афинской площади и, подняв глаза, увидел надпись крупными буквами: “Trapeza tes pisteos”. Поражённый этим совпадением, он пригляделся внимательнее и вскоре осознал, что перед ним просто банк: *trapeza tes pisteos* означает на греческом «кредитный банк». Вот каков был смысл слова *pistis*, который Флюссер искал уже несколько ме-

сяцев: *pistis*, «вера» — это просто кредит, доверие, которым мы пользуемся у Бога, а Божье слово пользуется у нас с того момента, как мы ему поверили. Потому Павел и может сказать в своём знаменитом определении, что «вера есть осуществление ожидаемого»⁸: она и есть то, что придаёт реальность и доверие тому, чего ещё нет, но чему мы верим и доверяем, та чаша весов, на которую мы положили наше доверие и слова. «Кредит», латинское *creditum* — это причастие прошедшего времени от глагола *credere*, «верить»: то, во что верим, то, на что направляем свою веру в момент установления доверительных отношений с кем-либо, принимая его под свою защиту или предоставляя деньги, вверяя себя под его защиту или принимая деньги в долг. Тем самым в Павловой *pistis* возрождается древнейшая индо-европейская институция, реконструированная Бенвенистом — «личная преданность»: «Тот, кто располагает *fides**, возложенной на него каким-либо лицом, держит это лицо в зависимости. [...] В своей упрощённой форме эти отношения влекут определённую взаимность: возложение чьей-либо *fides* на кого-либо обеспечило взамен защиту и поддержку»⁹.

Если это верно, тогда гипотеза Беньямина о тесной связи между капитализмом и христианством получает окончательное подтверждение: капитализм — религия, целиком и полностью основанная на вере, ре-

* преданность, вера (лат.).

лигия, адепты которой живут *sola fide**. А поскольку, по Беньямину, капитализм — это религия, в которой культ отделён от предметов, а вина — от греха, а следовательно, и от возможного искупления, то с точки зрения веры у капитализма нет объекта: он верит в сам факт веры, в чистый кредит, то есть в деньги. Таким образом, капитализм оказывается религией, в которой вера — кредит — пришла на замену Богу. Перефразируя: раз чистой формой кредита являются деньги, капитализм — это религия, в которой на месте Бога находятся деньги.

Это значит, что банк, который есть не что иное, как машина по производству и управлению кредитом, занял место церкви и, управляя кредитом, манипулирует и управляет верой — теми жалкими и робкими остатками веры в себя — что ещё остаётся у нашего времени.

Что же в рамках такой религии означает приостановка конвертируемости в золото? Конечно, это нечто вроде прояснения теологического содержания, сравнимого с Моисеевым уничтожением золотого тельца или с утверждением догмы на соборе — это в любом случае решительный шаг к очищению и кристаллизации самой веры. Последняя, в форме денег и кредита, освобождается теперь от всех внешних референций, обрывает

* одной верой (лат.).

идолопоклонническую связь с золотом и утверждается в собственной абсолютности. Кредит — это исключительно нематериальная сущность, наиболее совершенная пародия на ту самую *pistis*, которая не что иное, как «осуществление ожидаемого». Вера — как гласит знаменитое определение из «Послания к Евреям» — есть осуществление (*ousia*, в высшей степени технический термин в греческой онтологии) ожидаемого. Павел имеет в виду, что те, кто располагает верой, кто вложил свою веру, *pistis*, в Христа, принимает Его слово как предмет, сущность, осуществление. Но именно это «как» в пародии капиталистической религии вычёркивается. Деньги, эта новая *pistis*, теперь являются мгновенной сущностью, без остатка. Разрушительный характер капиталистической религии, о котором говорил Беньямин, проявляется здесь в полной мере. Больше нет никакого «осуществления ожидаемого», оно аннулировано, и аннулировано закономерно, потому что деньги — это сама сущность вещи, её *ousia* в техническом смысле слова. Таким образом устраняется последнее препятствие на пути к возникновению финансового рынка, к окончательному превращению денег в товар.

Общество, в котором кредит оказывается религией, которое верит только в кредит, обречено жить в кредит. Роберт Курц проиллюстрировал переход капитализма XIX века, базирующегося ещё на платежеспособности и недоверии к кредитам, к современному финансовому капитализму.

Для частного капитала в XIX веке, с его конкретными держателями и соответствующими семейными кланами, ещё работали принципы респектабельности и платежеспособности, в свете которых всё более широко распространяющееся обращение к кредитованию казалось чем-то малоприличным, почти что началом конца. Романы-фельетоны того времени полны историй, где великие дома превращались в руины по причине их долговых зависимостей; а развитие этой темы Томасом Манном в «Будденброках» удостоилось даже Нобелевской премии. Капитал, приносящий проценты, разумеется, с самого начала был необходимым элементом формирующейся системы, но ещё не играл решающей роли в общем комплексе капиталистического воспроизведения. Все дела, связанные с «фиктивным» капиталом, считались типичными для спекулянтов и жуликов и находились на периферии настоящего, реального капитализма. Даже Генри Форд длительное время отказывался от обращения к банковскому кредитованию, желая финансировать свои вложения исключительно за счёт собственного капитала¹⁰.

На протяжении XX века эти патриархальные воззрения полностью исчезли, промышленный капитал сегодня всё больше прибегает к заёмному финансированию со стороны банковской системы. Это означает, что предприятия вынуждены по сути закладывать будущий труд и будущую продукцию в постоянно возрастающем объёме,

чтобы обеспечивать себе саму возможность производства. Производительный товарный капитал фиктивно подпитывается за счёт собственного будущего. Капиталистическая религия, в полном соответствии с теорией Бенямина, живёт постоянным одалживанием, которое не может и не должно прекращаться.

Но так, на полном доверии, *sola fide*, в кредит (или в долг), живут не только предприятия. Семьи и отдельные члены общества тоже прибегают к кредиту во всё возрастающем объёме, и они тоже участвуют в этом религиозном акте веры — постоянном и универсальном. А Банк выступает верховным жрецом и распределяет среди верующих единственное таинство капиталистической религии: кредит-дебет.

Я периодически задаюсь вопросом, как возможна такая стойкая вера в капиталистическую религию. Ведь ясно, что как только люди перестанут верить в кредит и жить в кредит, капитализм тут же рухнет. И всё же, мне представляется, что постепенно возникают кое-какие признаки нарождающегося атеистического отношения к богу кредита.

За четыре года до решения Никсона Ги Дебор публикует «Общество спектакля». Центральная идея книги состоит в том, что капитализм в своей крайней фазе предстаёт в качестве необъятного нагромождения образов, где всё, что раньше использовалось и переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление. В той

точке, где потребление достигает своего пика, исчезает не только всякая практическая ценность денег, но изменяется и самая их природа. Они перестают быть просто «всеобщим абстрактным эквивалентом всех товаров», которые сами по себе ещё обладают какой-то практической пользой: «Спектакль есть деньги, на которые мы только смотрим, ибо в нём тотальность потребления уже заместилась тотальностью абстрактного представления»¹¹. Очевидно, пусть Дебор об этом и не говорит, что такие деньги являются абсолютным товаром, который нельзя соотнести ни с каким конкретным количеством металла, и в этом смысле общество спектакля — предсказание того решения, которое американское правительство реализует четыре года спустя.

Согласно Дебору, этому соответствуют изменения в языке, которому нечего больше сообщить, и потому он предстаёт как «коммуникация не поддающегося сообщению» (тезис 192)¹². Деньгам как товару соответствует язык, у которого разорвана связь с миром. Язык и культура, разделённые в медиа и в рекламе, превращаются в «ведущий товар зрелищного общества»¹³ и начинают занимать всё больше места в национальном продукте. Однако спектакль лишает человека его языковой и коммуникативной природы: коммуникация прерывается, абсолютизируясь в обособленную сферу, где больше нечего сообщать, кроме самого факта сообщения. В обществе спектакля люди отделены друг от друга тем, что их должно объединять.

Сходство между языком и деньгами, то, что запечатлел в своём афоризме Гёте: “*Verba valent sicut nummi*”*, — есть наследие здравого смысла. Если же отнестись серьёзно к связи, скрывающейся в словах Гёте, мы увидим нечто большее, нежели простую аналогию. Подобно тому как деньги отсылают к вещам, определяя их как товары, делая их предметом торга, так и язык отсылает к вещам, называя их, делая их предметом коммуникации. Подобно тому как соотношение денег с золотом веками позволяло им выполнять свою функцию универсального ценностного эквивалента для всех товаров, так и намерение что-то значить, действительное отношение к предметам обеспечивало языку коммуникативную способность. Денотативная связь с вещами, реально присутствующая в сознании каждого говорящего, — есть языковой аналог золотого стандарта у валюты. В этом смысле средневекового принципа, согласно которому не вещь подчиняется наименованию, а наименование — вещи (“*non sermoni res, sed rei est sermo subiectus*”). Примечательно, что крупный канонист XIII века Гоффредо Транийский выражает эту связь в юридических терминах, говоря о вине *lingua rea*** в связи с вещью: «только действующая связь между мыслью и вещью делает виновным (т. е. значащим) слово (“*ream linguam non facit nisi rea mens*”)». Если

* «Слова равноценны деньгам» (лат.).

** обвиняемый язык, виновная речь (лат.).

этой значащей связи нет, язык буквально не сообщает ничего (*nihil dicit*). Значение — отсылка к действительности — обеспечивает коммуникативную функцию языка в точности так же, как отсылка к золоту обеспечивает ценность денег при обмене на все прочие товары. Логика поддерживает связь между языком и миром, ровно так же, как золотовалютный стандарт обеспечивал связь денег с их золотым эквивалентом.

Мишенью критического анализа финансового капитала и общества спектакля не зря стал именно отказ от этих гарантий, который неявным образом состоял, с одной стороны, в разделении денег и золота, а с другой — в нарушении связей между языком и миром. Медиум, благодаря которому происходит обмен, не может сам стать объектом обмена: деньги, которые есть мерило для товаров, не могут сами становиться товаром. Так же и язык, который передаёт информацию о вещах, не может и сам становиться такой же вещью, в свою очередь превращаться в объект апроприации или обмена: коммуникативный медиум не может сам стать предметом сообщения. Отделившись от вещей, язык перестаёт что-либо сообщать и чувствует таким образом свой эфемерный триумф над миром; деньги в отрыве от золота выставляют собственную пустоту в качестве абсолютной меры — и столь же абсолютного товара. Язык является высшей ценностью зрелища, поскольку обнажает пустоту всех вещей; а деньги — высший товар — в конечном счёте демонстрируют пустоту всех товаров.

Однако капитализм проявляет свой религиозный характер и вместе с тем своё паразитическое отношение к христианству во всех сферах опыта. И в первую очередь в отношении времени и истории. У него нет никакой цели, *telos*, он по сути бесконечен и именно по этой причине беспрестанно находится в кризисе, в постоянном акте завершения. Но даже и в этом он демонстрирует свой паразитизм в отношении христианства. На вопрос Дэвида Кейли, не является ли наш мир постхристианским, Иван Иллич отвечал, что нет, он не постхристианский, а христианский в явном виде и более чем когда-либо, то есть это мир апокалипсиса¹⁴. Христианская историософия (впрочем, любая историософия по необходимости будет христианской) в самом деле строится на том допущении, что история человечества и мира в целом конечна: она идёт от возникновения мира до конца времён, который есть День страшного суда, спасения либо вечного проклятия. Но в эту хронологическую, историческую временную протяжённость божественное явление вписывает другое время, кайрологическое, и каждый момент находится в прямой связи с его концом, переживается как «время конца», которое одновременно есть и новое начало. Церковь, как кажется, закрыла свой эсхатологический отдел, но зато учёные сегодня, превратившись в пророков апокалипсиса, постоянно возвещают неизбежный конец жизни на земле. Капиталистическая религия провозглашает перманентный кризис (что этимологически означает «окончательный суд») во всех об-

ластях, что в экономике, что в политике: чрезвычайное положение становится правилом, и единственным исходом этого оказывается, как и в Апокалипсисе, «новая земля»¹⁵. Но эсхатология капиталистической религии — это пустая эсхатология, не ведущая ни к спасению, ни к осуждению.

Капитализм не может прийти к настоящему концу, и потому всё время находится в состоянии завершения, и точно так же ему неведомо начало, он внутренне ан-архичен (без-начален) и всё же ровно поэтому непрерывно находится в состоянии начинания. Отсюда двуединство капитала и инноваций, которое Шумпетер кладёт в основу своего определения капитализма. Анархия капитала соединяется с его собственной непреодолимой тягой к обновлению.

И здесь в очередной раз капитализм демонстрирует свою тесную и пародийную связь с христианскими догмами: в самом деле, что же такое Троица, как не механизм, который позволяет примирить отсутствие в Боге какого-либо *archè* с рождением Христа, вечным и историческим; божественную анархию с царствованием над миром и экономикой спасения?

Стоило бы добавить пару слов по поводу связи капитализма с анархией. Один из четырёх негодяев в фильме «Сало» Пазолини произносит фразу: «Единственная подлинная анархия — это анархия власти». Ровно о том же, и задолго до того, писал Беньямин: «Нет ничего

более анархического, чем буржуазный порядок». Мне представляется, что их предположения стоит воспринимать всерьёз. Беньямин и Пазолини улавливают глубинный признак капитализма, который, вероятно, есть наиболее анархическая власть из когда-либо существовавших, в буквальном смысле — в том, что у него не может быть *archè*, ни начала, ни основы. Но и в этом случае капиталистическая религия показывает свою паразитическую зависимость от христианской теологии.

В качестве парадигмы капиталистической анархии здесь выступает христология. В IV—VI веках Церковь была глубочайшим образом расколота спорами об арианстве, в эти непримиримые споры был вовлечён весь восточный христианский мир, включая императора. Проблема касалась *archè*, первоначала Бога-Сына. Как Арий, так и его оппоненты сходились в том, что Бог-Сын произошёл от Бога-Отца, и случилось это «прежде всех веков» (ср. “*pro chronon aionion*” у Ария, “*pro ranton ton aionon*” у Евсевия Кесарийского). Арий уточнял также, что Бог-Сын появился *achronos*, вне времени. Проблема здесь состояла не столько в хронологическом предшествовании (времени ещё не существовало) и не только в иерархии («первенство» Бога-Отца над Богом-Сыном разделялось и многими антиарианцами); речь шла скорее о том, чтобы решить: Бог-Сын — то есть слово и действие Божье — происходит от Бога-Отца или же, как и Он сам, не имеет начала, *anarchos*, ни от кого не происходит.

Текстологический анализ рукописей Ария и его противников в самом деле показывает, что ключевым термином этой полемики является именно *anarchos* (без-начала, без *archè*, в том двойственном смысле, который имеется в греческом: основы и начала).

Арий утверждал, что в то время как Бог-Отец абсолютно «анархичен», Бог-Сын имеет начало (*en archei*), но не «анархичен» поскольку имеет Бога-Отца в своей основе.

Епископы, собранные императором Констанцием на Сардикийском соборе (343 год), недвусмысленно опровергли этот еретический тезис, который давал Слову прочную основу в Боге-Отце, и подтвердили, что Бог-Сын столь же «анархичен» и как таковой «абсолютно, безначально, бесконечно (“*pantote, anarchos kai ateleutetos*”) царствует вместе с Отцом»¹⁶.

Почему же этот спор, если абстрагироваться от всех его византийских тонкостей, представляется мне таким важным? Потому что с того момента, как Бог-Сын назван Словом и Действием Бога-Отца и даже, точнее, главным актором «экономики» спасения, то есть божественного управления миром, центральным вопросом становится «анархичность», то есть безначальность, — языка, действия и управления. Капитализм наследует, секуляризует и доводит до крайности анархический характер христологии. Без понимания этого исходного анархического вектора христологии невозможно понять ни последующее историческое развитие христианской

теологии (с её скрытым атеологическим креном), ни историю западной философии и политики: с их дистанцией между онтологией и праксисом, между бытием и действием, и как следствие — с акцентом на воле и свободе. Анархическая природа Христа означает, в конечном счёте, что в современном Западном мире язык, праксис и экономика не имеют основы в бытии.

Теперь становится яснее, почему капиталистическая религия и вытекающие из неё философские доктрины столь нуждаются в свободе и воле. Свобода и воля попросту означают тот факт, что бытие и действие, онтология и праксис, прочно соединённые между собой в античном мире, теперь разделяются. Человеческая деятельность больше не основывается на бытии — и потому она свободна, то есть подчиняется случаю и вероятности.

Здесь прерывается моя краткая археология капиталистической религии. Никакого заключения не будет. На самом деле, я полагаю, что в философии, как и в искусстве, мы не можем «заклучить» произведение: мы можем только оставить его, как говорил Джакометти о своих картинах. Но если есть что-то, что я хотел бы доверить вашему размышлению — то это именно проблема анархии.

Я не призываю к возвращению на твёрдую землю бытия, в противовес анархии власти: даже если такой фундамент у нас когда-то был, мы его несомненно утратили или потеряли к нему ключ. Однако я уверен, что яс-

ное понимание глубокой анархической природы нашего общества — это единственный путь к корректной постановке проблемы власти и, вместе с тем, подлинной анархии. Анархия — это то, что становится возможным только тогда, когда мы постигаем анархию власти. Творение и разрушение здесь совпадают без остатка. Но, по словам Мишеля Фуко, то, что мы таким образом приобретаем — «есть лишь развёртывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить»¹⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

I.

АРХЕОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

- 1 См.: *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля / Пер. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003.
- 2 См.: *Urbani G.* Per una archeologia del presente, Milano: Skira, 2012.
- 3 См.: *Klein R.* L'éclipse de l'œuvre d'art // *Vie des arts.* 1967. No. 47. P. 40–50.
- 4 Более точная цит. из Дебора звучит так: «Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его. Критическая позиция, выработанная с этих пор ситуационистами, показала, что и упразднение, и воплощение искусства являются двумя нераздельными аспектами одного и того же преодоления искусства», см.: *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. М.: Логос, 2000. С. 103.
- 5 См.: *Аристотель.* Метафизика // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 241. Пер. А.В. Кубицкого.
- 6 См.: Там же. С. 246–247.
- 7 См.: *Аристотель.* Никомахова этика // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 63–64. Пер. Н.В. Брагинской.

- 8 См.: *Аквинский Ф.* Сумма теологии. Ч. 1. Вопросы 1–43 / Пер. с лат. С.И. Еремеева, А.А. Юдина. Киев: Эльга, Ника-Центр; М.: Элькор-МК, 2002. С. 211.
- 9 См.: *Casel O.* Die Liturgie als Mysterienfeier // *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*. 3. 1923.
- 10 См.: *Аристотель.* Никомахова этика. С. 174.

II. ЧТО ТАКОЕ АКТ ТВОРЕНИЯ?

- 1 Лекция была прочитана 17 мая 1987 г. в парижском фонде Femis, её текст опубл. в сб.: *Deleuze G.* Deux régimes de fous et autres textes (1975–1995). Paris: Minuit, 2003.
- 2 Речь идёт о документальном фильме «Алфавит Жиля Делёза» продолжительностью 7,5 часов, снятом в 1988–1989 гг. П.-А. Бутаном.
- 3 См. примеч. 8 к предыдущему тексту.
- 4 Мегарцы — представители мегарской школы, основанной Евклидом из Мегары в IV в. до н. э. Вели активную практическую деятельность, за что их называли «спорщиками». Являются авторами многих известных парадоксов.
- 5 См.: *Аристотель.* Метафизика. С. 237.
- 6 Цит. по: *Аристотель.* Физика // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 85. Пер. В. Карпова.
- 7 Цит. по: *Аристотель.* Метафизика. С. 235.
- 8 Гленн Гульд (1932–1982) — знаменитый канад. пианист и композитор. Особенно широкой популярностью пользуется запись «Гольдберг-вариаций» И.С. Баха в его исполнении (1956).
- 9 В. Беньямин в своём раннем эссе о романе Гёте «Избирательное сродство» противопоставлял «невыразимое» в искусстве воле к ложной «символической целостности»: «Ни одно произ-

ведение искусства не может казаться полностью живым, не становясь простой видимостью и тем самым не переставая быть произведением искусства... Невыразимое останавливает видимость... Невыразимое — это та критическая сила, которая если и не может отделить видимость от истины, способна помешать им слиться» (см.: *Benjamin W. Goethes Wahlverwandtschaften // Gesammelte Schriften. Bd. I (1). Frankfurt a. M.: Surkamp Verlag, 1974. S. 181).*

- 10 Анри Фосийон (1881—1943) — фр. историк искусства, приверженец формальной школы Г. Вёльфлина и основоположник новой формальной методологии в искусствознании. Преподавал во многих университетах Франции, был директором Музея изящных искусств в Лионе.
- 11 В пер. М. Лозинского эти строки звучат так: «Как если б мастер проявлял уменье, / Но действовал дрожащею рукой», см.: *Алигьери Д. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; подг. изд. И.Н. Голенищева-Кутузова. М.: Наука, 1967. С. 370.*
- 12 Жильбер Симондон (1924—1989) — фр. философ, «открытый» только в нач. 2000-х гг. во многом благодаря Ж. Делёзу. Речь идёт о его кн.: *Simondon G. L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2014.*
- 13 «Благовещение» — картина Тициана (1565), написанная как алтарный образ для капеллы венецианской церкви Сан-Сальвадор. Обобщённость и незавершённость, мозаичность мазка, отказ от точного рисунка характерны для позднего Тициана. Размытые прикосновения кисти создают «одну из самых эмоционально напряжённых картин в истории искусства» (Р. Лонги).
- 14 См.: *Dolce L. Dialogo della pittura intitolato l'Areтино // Trattati d'arte del Cinquecento // A cura di P. Barocchi. Bari, 1960. Vol. I. P. 200.*
- 15 Речь идёт о биографе Тициана художнике и писателе Карло Ридольфи (1594—1658), авторе книги «Чудеса искусств, или Жизнеописания наиболее знаменитых художников Венеции» (1648).

- 16 См.: *Kafka F. Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1992. S. 254.
- 17 Цит. по: *Кafka Ф. Певица Жозефина, или Мышиный народ // Kafka Ф. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2 / Сост. Д.В. Затонского. М.; Харьков: Худож. лит-ра; Фолио, 1994. С. 23–37. Пер. с нем. Р. Гальпериной.*
- 18 В качестве примера автор выбирает один из самых известных мировых шедевров Веласкеса. Формально «Менины» (1656) — групповой портрет XVII в., портрет королевской семьи. Но «случайные персонажи» вносят в композицию непреднамеренность, беспорядок, и это сближает её с жанром бытовой живописи. Подр. см.: *Алпатов М. Этюды из истории западноевропейского искусства. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1963. С. 243–254.*
- 19 Цит. по: *Аристотель. Метафизика. С. 316.*
- 20 Цит. по: *Аристотель. О душе // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 433. Пер. П. Попова.*
- 21 Цит. по: *Аристотель. Метафизика. С. 315.*
- 22 Цит. по: *Аристотель. О душе. С. 434.*
- 23 См.: *Аристотель. Никомахова этика. С. 63–64.*
- 24 Цит. по: *Малевич К. Леня как действительная истина человечества // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5 / Сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент., примеч. А.С. Шатских. М.: Гилея, 2004. С. 180.*
- 25 Речь идёт о нашумевшей работе Поля Лафарга (1842–1911), впервые опубл. в 1880 г. на страницах журнала “L’Égalité”. На рус. яз. см.: *Лафарг П. Право на леность / Пер. с фр. М.: Социал-демократ, 1905.*
- 26 Цит. по: *Спиноза Б. Этика / Пер. с лат. Н. Иванцова, под ред. В.И. Модестова. СПб.: Аста-пресс ltd, 1993. С. 134.*
- 27 Здесь перечисляются произведения итал. литературы разных эпох: «Божественная комедия» Данте, сб. Дж. Леопарди «Песни» (1835) и сб. стихов поэта Дж. Капрони, близкого друга П.П. Пазолини, «Семя слёз» (1959).

- 28 Арнаут Даниэль — прованс. трубадур кон. XII в., писал стихи в особой, изобретённой им форме — секстина. Своё развитие эта форма получила в творчестве Данте и Петрарки.
- 29 Сесар Вальехо (1892–1938) — перуан. поэт, новатор. Автор авангардной поэмы «Трильсе» (1922). В 1939 г., после смерти Вальехо, вышел его сб. «Человеческие стихи», полный духа сопротивления.
- 30 Георг Тракль (1887–1914) — австр. поэт. Трагическое мироощущение и сложные, мрачные стихотворные образы сделали его знаковым поэтом XX в. и оказали сильное влияние на нем. экспрессионистов. На рус. яз. см., напр.: *Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма* / Сост. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 1996; *Тракль Г. Полн. собр. стихотворений* / Пер. с нем. В. Лютучего. М.: Фазис, 2000.

III.

НЕПРИСВАИВАЕМОЕ

- 1 См.: *Агамбен Дж. Высочайшая бедность. Монашеские правила и форма жизни* / Пер. С. Ермакова, под ред. Д. Раскова, А. Погребняка. М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2020.
- 2 См. коммент. к Кодификации Юстиниана, составленный итал. юристом и исследователем римского права Бартоло да Сассоферрато: *Bartoli. Interpretum iuris civilis coryphaei, in institutiones et authenticas, commentaria: Eiusdem tractatus XXXIX. Vol. 5. Basel: Froben et Episcopium, 1562. P. 560.*
- 3 См.: *di Digne U. Expositio Hugonis super Regulam Fratrum Minorum* // Sisto A. *Figure del primo francescanesimo in Provenza: Ugo e Douceline di Digne*, Firenze: Olschki, 1971. P. 161. Гуго де Динь (? — ок. 1256) — францисканский священник родом из Прованса, толкователь устава Св. Франциска.

- 4 Имеется в виду десятый выпуск ежегодного научного журн., выходящего в Берлине в изд-ве “Duncker & Humblot”.
- 5 Речь о периодическом изд. “Frankfurter Adorno Blätter” («Франкфуртский адорновский бюллетень», нем.), которое выходило под ред. Р. Тидемана в мюнхенском архиве Т. Адорно с 1992 по 2003 г. Текст Беньямина «Заметки к работе о категории справедливости» был опубликован в IV выпуске этого бюллетеня.
- 6 См.: *Heidegger M. Die Armut // Heidegger Studies. Vol. 10 (1994). Berlin: Duncker & Humblot. S. 11.*
- 7 2Жор. 8:9.
- 8 См.: *Heidegger M. Die Armut. S. 8.*
- 9 Цит. по: *Хайдеггер М. Основные понятия метафизики / Пер. с нем. В.В. Бибикина, А.В. Ахутина, А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 302.*
- 10 Там же. С. 301.
- 11 Пер. отрывка сделан по итал. тексту. В рус. пер. этой работы Хайдеггера акценты расставлены несколько иначе (см.: *Хайдеггер М. Воспоминание // Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина / Пер. с нем. Г.Б. Ноткина. СПб.: Академический проект, 2003. С. 275–277).*
- 12 См.: *Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. С. 150.*
- 13 См.: *Heidegger M. Die Armut. S. 9.*
- 14 См.: Там же. С. 9.
- 15 См.: Там же. С. 10.
- 16 См.: *Benjamin W. Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit // Frankfurter Adorno Blätter. Vol. IV. München. 1995. S. 41.*
- 17 См.: Там же.
- 18 См.: *Husserl E. Zur Phänomenologie der Intersubjektivität // Husserliana. Vol. XIV. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. S. 7.*
- 19 См.: *Husserl E. Zur Phänomenologie der Intersubjektivität // Husserliana. Vol. XIII. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. S. 40–41.*

- 20 В рус. пер. этого текста вместо слова «эмпатия» используется термин «вчувствование», см.: *Lunnс T.* Руководство к психологии / Пер. с нем. М.А. Лихарева. СПб.: Изд-во О.Н. Поповой, 1907.
- 21 Этот пример Липпс приводил в работе «Эстетика. Психология прекрасного и искусство», см.: *Lipps T.* Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil, Grundlegung der Ästhetik. Leipzig: Verlag Leopold Vos, 1923. S. 122.
- 22 См.: *Husserl E.* Zur Phänomenologie der Intersubjektivität // *Husserliana*. Vol. XIV. S. 10.
- 23 См.: Там же. S. 8.
- 24 См.: Там же. S. 234.
- 25 Цит. по: *Штайн Э.* К проблеме вчувствования / Пер. В. Близенкова // Антология реалистической феноменологии / Под ред. Д. Атласа, В. Куренного. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 666.
- 26 Имеется в виду хайдеггеровский термин *Dasein*, который также пер. как «здесь-бытие» или «присутствие».
- 27 См.: *Levinas E.* De l'évasion. Montpellier: Fata Morgana, 1982. P. 86–87.
- 28 См.: Там же. P. 89.
- 29 См.: Там же. P. 90.
- 30 См.: *Lewy E.* Zur Sprache des alten Goethe. Ein Versuch über die Sprache des Einzelnen. Berlin: P. Cassirer, 1913.
- 31 См.: *Fehling D.* Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde. Phallische Demonstration, Fernsicht, Steinigung. München: C.H. Beck, 1974. S. 44–48.
- 32 См.: *Rostowzew M.* Hellenistisch-Roemische Architekturlandschaft // *Bulletino dell'Imperiale Istituto Archeologico Germanico, Sezione Romana*. Rom: Loescher & Co, 1911. S. 1–186. На рус. языке это же определение встречается в одноимённой, но отличающейся по содержанию работе: *Ростовцев М.* Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж. СПб.: Типогр. М.А. Александрова, 1908.

- 33 В рус. изд. Хайдеггера встречается и второй вариант пер. этого термина (*Enthemmung*) — «расторжение», см.: *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики. С. 385. Однако предпочтение отдаётся всё же варианту «высвобождение», который в этой работе Хайдеггера также вынесен в название глав.
- 34 Там же. С. 467.
- 35 Цит. по: *Хайдеггер М.* Парменид / Пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009. С. 344.
- 36 В рус. пер. «Основных понятий метафизики» «поглощённости» соответствуют термины «объятость» и «захваченность».
- 37 См.: *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики. С. 224.

IV.

ЧТО ТАКОЕ ПОВЕЛЕВАТЬ?

- 1 См.: *Schürmann R.* Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir. Paris: Seuil, 1982.
- 2 См.: *Lernet-Holenia A.* Die Standarte. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1934.
- 3 Имеется в виду перемирие между Италией и союзниками, так называемое «перемирие Кассибли».
- 4 Цит. по: *Аристотель.* Об истолковании // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 95. Пер. Э.Л. Радлова.
- 5 Цит. по: *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 667. Пер. М.Л. Гаспарова.
- 6 Цит. по: *Кельзен Г.* Чистое учение о праве. 2-е изд. / Пер. с нем. М.В. Антонова, С.В. Лёзова. СПб.: Алеф-Пресс, 2015. С. 14.
- 7 Антуан Меёе (1866—1936) — фр. лингвист, занимавшийся славистикой, арменистикой и сравнительным языкознанием. В ставших на сегодняшний день классическими трудах анализировал систему и историю индоевроп. языков, а также изучал язык как социальный феномен. Эмиль Бенвенист (1902—1976) — фр.

- лингвист, ученик и последователь Мейе, специалист по всеобщему и сравнительному языкознанию, роман. и иран. языкам. Исследовал структуру индоевроп. языков, разработал теорию дискурса.
- 8 См.: *Meillet A. Sur les caractères du verbe // Linguistique historique et linguistique générale. Paris: Champion, 1975.*
- 9 Цит. по: *Бенвенист Э. Аналитическая философия и язык // Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред., с вступ. ст. и коммент. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974. С. 309. Пер. с фр. В.П. Мурат.*
- 10 Цит. по: *Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Пер. А. В. Лебедева. М.: Наука, 1989. С. 288.*
- 11 В рус. пер. парадоксальность этой кантовской фразы несколько сглажена: «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 // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 4. Ч. 1. / Под ред. В.Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1965. С. 264. Пер. с нем. Л.Д.Б. под ред. В.М. Хвостова.*
- 12 Петр Дамиан или Дамиани (ок. 1007—1072) — католический священник родом из Равенны, богослов и церковный реформатор. Агамбен ссылается на письмо, которое Петр Дамиан написал в 1065 г. аббату Дезидерию и которое получило название «О божественном всемогуществе». В послании Дамиан рассуждает о том, может ли Бог изменить прошлое, однако придя к выводу, что прошлое необратимо, он видит в этом не опровержение божественного всемогущества, а наоборот, доказательство божественного замысла.

V.

КАПИТАЛИЗМ КАК РЕЛИГИЯ

- 1 Исп. государственные облигации, получившие распространение в XVI в.

- 2 Так наз. «билеты золотых дел мастеров». В XVII—XVIII вв. англ. ювелиры начали предоставлять банковские услуги: размен монет, выдача кредитов и приём денежных вкладов. Письменные удостоверения, свидетельствующие об этих вкладах, goldsmith's notes, стали использоваться в качестве платёжных документов.
- 3 Йозеф Шумпетер (1883—1950) — амер. экономист и социолог австр. происхождения, занимавшийся изучением теории капитализма и экономического развития. В частности, в своих работах он рассматривал деньги как социальный институт и как «бухгалтерскую систему общества».
- 4 Сокращённая цит. из работы: *Schmitt C. Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation. Köln: Greven, 1950. S. 95.*
- 5 Цит. по: *Беньямин В. Капитализм как религия // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения: Сб. ст. / Сост. и послесл. И. Чубарова, И. Болдырева. М.: Изд. центр РГГУ, 2012. С. 100. Пер. с нем. А. Пензина.*
- 6 Там же. С. 101.
- 7 Там же. С. 101—102.
- 8 Евр. 11:1.
- 9 Цит. по: *Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Пер. с фр. Н.Н. Казанского, Б.П. Нарумова, С.Г. Проскурина, О.М. Савельевой, Н.Л. Сухачева. М.: Прогресс-Универс, 1995. С. 94.*
- 10 См.: *Kurz R. Die Himmelfahrt des Geldes. Strukturelle Schranken der Kapitalverwertung, Kasinokapitalismus und globale Finanzkrise // Kritis. No. 16—17. 1995. S. 26—27.*
- 11 Цит. по: *Дебор Г. Общество спектакля. С. 37.*
- 12 Там же. С. 103.
- 13 Там же. С. 104.
- 14 См.: *Illich I. The Rivers North of the Future. The Testament of Ivan Illich as told to David Cayley. Toronto: House of Anansi Press, 2005.*
- 15 Откр. 21:1.

- 16 Агамбен приводит цит. из «Исповедания веры», принятого Сардийским собором в 343 г., греч. текст цит. по: *Simonetti M.* (a cura di). *Il Cristo. Vol. II. Testi teologici e spirituali in lingua greca dal IV al VII secolo*, s. 1. Fondazione Valla/Mondadori, 1986. P. 136.
- 17 Цит. по: *Фуко М.* Слова и вещи / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: А-сad, 1994. С. 362.

Художник Андрей Бондаренко
Корректор Наталья Солнцева
Вёрстка Марата Зинуллина

Книгоиздательство «Гилея»
hylaea.ru

Отпечатано в типографии
«Парето-Принт»
Тверь, Боровлёво-1

Тираж одна тысяча экземпляров

*Я полюбил скрижали — книги,
В них — жизнь, моя прямая цель.
Они — полезные вериги
Для духа праздности недель!*

Давид Бурлюк, 1913



медленные книги

С 2002 года мы доставляем лучшие книги в лучшие магазины.
Дистрибуция хороших книг в столицах и по всей стране,
в Интернете и за границей.

Наша специализация: гуманитарная и интеллектуальная малотиражная
литература, как правило, небольших независимых издательств.
У нас нет жёстких рамок, все условия обсуждаются.

www.slowbooks.ru
info@slowbooks.ru
(499) 258 45 03

Наш склад в Москве, на Третьем кольце
(между Рязанским проспектом и шоссе Энтузиастов)

Мы входим в Альянс независимых
издателей и книгораспространителей
(www.book-alliance.ru).



ТИККУН

Теория Блума

Перевод с французского Марии Лепиловой

Блум — это фигура *sacer* в том значении, какое вкладывает в данное понятие Джордж Агамбен: этому существу нет места ни в одном правовом поле, люди не властны его судить или выносить ему приговор, однако кто угодно может его убить, не совершив при этом преступления. Незначительность и анонимность, разобщённость и отчуждённость — вовсе не поэтические обстоятельства, влияние которых склонны переоценивать лишь некоторые меланхоличные натуры: распространение такой экзистенциальной ситуации — то есть сам Блум — имеет *всеобщее* и в первую очередь *политическое* значение. И тот, кто в ней замыкается, подвергает себя всем возможным видам произвола. Быть ничем, сторониться какой бы то ни было Публичности, не иметь имени или позиционировать себя как сугубо внеполитическую, незначительную индивидуальность — всё это то же самое, что быть *sacer*.

ГИЛЕЯ

