



Джорджо Агамбен

ПРОФАНАЦИИ

Перевод с итальянского Константина Токмачёва
под редакцией Бориса Скуратова

ГИЛЕЯ 2014
МОСКВА

Серия «Планы на Будущее»
Марка серии — рисунок Д. Бурлюка. 1914
Общая редакция С. Кудрявцева

Перевод сделан по изданию:
Giorgio Agamben. Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005

Примечания С. Кудрявцева, Б. Скуратова, К. Токмачёва

В оформлении обложки использована мерц-композиция
К. Швиттерса «Венцель дитя Мадонна с лошадью» (1921)

ISBN 978-5-87987-088-6

© notttempo srl, 2005
© Книгоиздательство «Гилея», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Genius 7

Магия и счастье 19

Судный день 24

Помощники 30

Пародия 38

Желание 55

Специальное бытие 57

Автор как жест 64

Похвала профанации 78

Лучшие шесть минут в истории кино 102

Примечания 104

Genius

*Now my charms are all oerthrown,
And what strength I have's mine own.*

Просперо в публику¹

Латиняне называли *Genius* бога, под чьей опекой каждый человек оказывается в момент рождения. Этимология здесь прозрачна и до сих пор видна в языке где-то между «гений» и «генерировать». Что *Genius* имеет отношение к рождению, ясно, между прочим, из того факта, что самым «гениальным» предметом для латинян было ложе, *genialis lectus*^{*}, потому что на нём совершается акт зарождения. И день рождения был посвящён *Genius*, поэтому он и сейчас именуется нами *genetliaco*^{**}. Подарки и угощения, которыми мы отмечаем дни рождения, несмотря на одиозную и неизбежную нынче речёвку англосаксов, служат напоминанием о пире и подношениях древних римлян, предназначавшихся *Genius* на дни рождения членов семьи. Гораций говорит о цельном вине, о двухмесячном поросёнке, о «посвящённом» ягнёнке, политом соусом для жертвоприношения; но, кажется, в дей-

* брачное ложе (*лат.*; здесь и далее в постраничных сносках — примечания переводчика или редактора перевода).

** день рождения (*ит.*).

ствительности были только ладан, вино и вкусные лепёшки с мёдом, потому что Genius, бог, отвечавший за роды, не ценил кровавые жертвы.

«Его зовут мой Genius, ибо он меня породил (*Genius meus nominatur, quia me genuit*)». Но это не всё. Genius был не только воплощением сексуальной энергии. Конечно, каждый мужчина имел своего Genius, а каждая женщина — свою Юнону, это обоюдная манифестация силы, производящей и увековечивающей жизнь. Но как видно по термину *ingenium*, обозначающему комплекс физических и моральных качеств, присущих появившемуся на свет, Genius был в некотором смысле обожествлением человека, началом, которое направляет и выражает его существование в целом. Поэтому ему посвящался лоб, а не лобок; и жест положения руки на лоб, к которому мы прибегаем почти автоматически в моменты смятения, когда нам кажется, что мы почти забыли самих себя, напоминает ритуальный жест из культа Genius (*unde venerantes deum tangimus frontem**). И так как этот бог в определённом смысле есть то, что нам наиболее близко и наиболее наше, то надо его умиротворять и быть к нему благосклонным во всех отношениях и в любой момент жизни.

Существует латинское выражение, удивительным образом передающее сокровенное отношение, которое каждый должен уметь поддерживать со своим Genius: *indulgere Genio*** . К Genius необходимо быть снисходительным и доверять ему, мы должны предоставить всё, что он у нас попросит, потому что его нужда — это на-

* поклоняясь этому богу, мы прикасаемся ко лбу (лат.).

** прощать Гения (лат.).

ша нужда, его счастье — наше счастье. Даже если его — наши! — притязания могут показаться неразумными и капризными, лучше согласиться с ними без обсуждения. Если для письма Вам — ему! — понадобилась та желтоватая бумага, та особая ручка, если требуется тот характерный тусклый свет, который падает слева, бесполезно говорить, что его задание выполнит любая ручка, что любая бумага и любое освещение будут хороши. Если без той голубой льняной рубашки (ради Бога, только не белая с этим воротничком служащего!) не стоит жить, если без тех длинных сигарет из чёрной бумаги Вы не поймёте, куда двигаться дальше, то бесполезно твердить себе, что это только мании, что пора бы и образумиться. По-латыни *Genium suum defraudare*, обмануть собственный гений, означает: отравить себе жизнь, обмануть самого себя. А *genialis*, приятной, называется жизнь, которая отворачивается от смерти и без колебаний отвечает на импульс, посылаемый гением, её породившим.

Но этот интимнейший и личный бог есть также то, что в нас есть наиболее безличного, персонализация того, что, будучи в нас, нас превышает и превосходит. «Genius есть наша жизнь, насколько она не нами была порождена, но нам дала начало». Если он вроде бы и отождествляется с нами, то только чтобы после этого сразу раскрыться как большее, чем мы сами, чтобы показать нам, что мы сами больше и меньше нас самих. Постичь концепцию человека, скрытую в Genius, означает понять, что человек не есть только Я и индивидуальное сознание, что от рождения и до смерти он живёт с некоей безличной и доиндивидуальной сти-

хий. То есть человек это единое существо в двух фазах, что вытекает из сложной диалектики между одной его частью, не индивидуализированной (пока) и не жившей, и другой частью, уже отмеченной печатью судьбы и индивидуальным опытом. Но часть безличная и не индивидуализированная — это не хронологическое прошлое, которое мы оставили за плечами раз и навсегда и которое при случае можем восстановить в памяти; она всё ещё присутствует в нас, с нами, и как мы, неотделимая от нас ни во благе, ни во зле. Лицо подростка у Genius, его длинные трепещущие крылья означают, что он не ведает времени, что мы так же остро чувствуем его присутствие внутри себя, как в детстве, когда он дышал и стучал в наши горячечные виски, будто некое незапамятное настоящее. Поэтому день рождения не может быть ознаменованием некоего прошедшего дня, но, как любой истинный праздник, должен быть отменой времени, богоявлением и присутствием Genius. И это неустрашимое присутствие, не дающее нам замкнуться в субстанциальной идентичности, есть Genius, который разбивает притязания Я обходиться самим собой.

Одухотворённость, как было сказано, есть прежде всего сознание того, что индивидуальное бытие не полностью индивидуально, что оно содержит также определённый заряд неиндивидуальной действительности, которую необходимо не только беречь, но и уважать, и которой надо некоторым образом гордиться, как мы гордимся своими обязанностями. Но Genius — это не только одухотворённость, и относится он не только к тому, что мы привыкли считать наиболее благород-

ным и возвышенным. Все безличное в нас гениально, гениальна прежде всего сила, гоняющая кровь в наших жилах или погружающая нас в сон, неведомая мощь, которая в нашем теле так приятно регулирует и распределяет тепло и расслабляет или напрягает волокна наших мышц. Это Genius, предчувствуемый нами смутно в глубинах нашей физиологической жизни, там, где наиболее родное есть наиболее чужое и безличное, наиболее близкое — наиболее далёкое и неподвластное. Если бы мы не предавались Genius, если бы были только Я и сознание, мы не смогли бы даже помочиться. Жить с Genius означает в этом смысле жить в интимной близости с чужим бытием, постоянно поддерживать отношения с областью неведомого. Но эта область неведомого не есть вытеснение, она не удаляет и не перемещает опыт из сознания в бессознательное, где он оседает как тревожащее прошлое, готовое вновь расцвести в симптомах и неврозах. Доверительное общение с областью неведомого входит в каждодневную мистическую практику, когда Я, в некоем специальном, жизнерадостном эзотеризме, улыбаясь, присутствует при собственном распаде и, будь то при переваривании пищи или при озарении ума, недоверчиво свидетельствует о собственном исчезновении. *Genius* есть наша жизнь в той мере, в какой она нам не принадлежит.

Тогда надо смотреть на субъект как на поле напряжений, чьими противопологаемыми полюсами являются Genius и Я. Это поле есть скрещение двух сопряжённых, но противоположных сил, одна из которых направлена от индивидуального к безличному, а другая — от без-

личного к индивидуальному. Две силы сосуществуют, сходятся, расходятся, но не могут ни полностью друг от друга эмансипироваться, ни отождествиться друг с другом до конца. В таком случае, каков для Я наилучший способ засвидетельствовать Genius? Предположим, что Я хочет писать. Писать не то или иное произведение, а просто писать, и всё. Это желание означает: я чувствую, что где-то Genius существует, что во мне имеется некая безличная мощь, побуждающая к письму. Но самое последнее, что было бы нужно Genius, это работа, — ему, который никогда не держал в руках перо (да и к компьютеру не прикасался). Пишут, чтобы становиться безличными, чтобы становиться гениальными, и, тем не менее, когда мы пишем, мы индивидуализируемся как авторы той или иной работы, отдаляемся от Genius, который не может иметь форму Я и тем более форму автора. Любая попытка Я, личной стихии, овладеть Genius, принудить его поставить свою подпись, неминуемо обречена на неудачу. Отсюда уместность и успех иронических действий, как у авангарда, в котором о присутствии Genius свидетельствует декреация, деструкция произведения. Но если всё же Genius снисходит только на отменённые и разрушенные работы, если действительно гениальный художник — это художник без произведения, то Я-Дюшан никогда не сможет совпасть с Genius и при общем восхищении пойдёт гулять по миру как грустное подтверждение собственного небытия, как пресловутый носитель собственного безделья.

Поэтому встреча с Genius страшна. Если поэтической мы именуем жизнь, которая поддерживает напряжение между личным и безличным, между Я и Genius, то

паническим называется чувство, что Genius нас превосходит и одолевает со всех сторон, что нас постигает что-то бесконечно большее, чем то, что, как нам кажется, мы можем вынести. Поэтому большинство людей в ужасе бегут от своей безличной части или стараются лицемерно принизить её до собственного крошечного роста. Тогда может случиться, что отброшенное безличное вновь явится в форме симптомов и тиков, ещё более безличных, в гримасах, ещё более чрезмерных. Но столь же смехотворно и обманчиво, если кто-то переживает встречу с Genius как привилегию — Поэт, который встаёт в позу и рисуется или, того хуже, с фальшивым смирением благодарит за оказанную милость. Перед Genius нет великих людей, все одинаково малы. Но некоторые настолько безрассудны, что позволяют ему встряхивать себя и перекраивать до тех пор, пока не рассыплются на куски. Другие, более серьёзные, но менее счастливые, отказываются воплощать безличное и предоставлять свои уста голо-су, который им не принадлежит.

Существует этика отношений с Genius, определяющая ранг любого бытия. В ранге более низком обретаются те — и порой они знаменитейшие авторы — которые рассчитывают на свой гений как на персонального колдуна («всё у меня выходит так хорошо!», «если ты, мой гений, меня не оставишь...»). Сколь более благожелателен и прост жест того поэта, который, наоборот, обходится без этого грязного сообщника, потому что знает, что «отсутствие Бога нам помогает!»²

Прячась, дети испытывают особое удовольствие, и не потому, что будут в конце концов раскрыты. В этом

бытии спрятанным, забравшимся в корзину для белья или в глубину комода, свернувшимся калачиком в углу чердака почти до исчезновения, есть несравненная радость, особое трепетное ожидание, от которого они не готовы отречься ни за что. От этого искреннего возбуждения — то наслаждение, с которым Вальзер³ сохранял условия своей нечитаемости (микрограммы), и упорное желание Вальтера Бенямина не быть узанным. Они были хранителями той уединённой *славы*, которая свою нору однажды открыла ребёнку. Потому что в непризнании поэт празднует свой триумф, подобно ребёнку, которому открылся трепещущий *genius loci*^{*} его укрытия.

Согласно Симондону⁴, волнение есть то, посредством чего мы вступаем в отношения с доиндивидуальным. Испытывать волнение означает чувствовать безличное, которое есть в нас, переживать Genius словно страдание или радость, покой или тревогу.

На пороге области неведомого Я должно оставить свои пожитки, должно взволноваться. Страсть — натянутая верёвка между нами и Genius, по которой шагает канатоходка-жизнь. То, что удивляет и восхищает нас ещё раньше мира за пределами нас самих, это присутствие в нас некоей части, вечно незрелой, бесконечно юной, испытывающей нерешительность на пороге любой индивидуации. И вот этот ускользающий мальчик, это настойчивое *puer*^{**} толкает нас к другим, в которых мы ищем лишь волнение, оставшееся в нас

* гений места (лат.).

** дитя (лат.).

непостижимым, надеясь, что через отражение в зеркале другого оно прояснится и растолкуется. Наблюдать удовольствия и страсти других — высшее волнение и первая наша политика, потому что мы ищем в другом взаимосвязь с Genius, достичь которой нам самим не удаётся, наше тайное наслаждение и агонию нашей гордости.

Со временем Genius раздваивается и начинает принимать этическую окраску. Возможно, под влиянием греческой темы двух демонов одного человека источники говорят о гениях добром и злом, о Genius белом (*albus*) и чёрном (*ater*). Первый нас подталкивает и призывает к хорошему, второй портит и склоняет к дурному. Гораций, вероятно, прав, утверждая, что на деле речь идёт об одном и том же Genius, который, однако, непостоянен, он то светлый, то тёмный, то целомудренный, то порочный. Если вдуматься, это значит, что меняется не Genius, а наше отношение к нему, которое от светлого и ясного делается мутным и тёмным. Наш жизненный принцип, наш спутник, который направляет наше существование и делает его привлекательным, внезапно превращается в молчаливого нелегала, следующего как тень за каждым нашим шагом и тайно готовящего против нас заговор. Древнеримское искусство так представляет двух Гениев рядом — одного, держащего в руке яркий факел, и другого, посланника смерти, который факел опрокинул.

В этом запоздалом морализировании парадокс Genius предстаёт со всей наглядностью: если Genius — это *наша* жизнь, насколько она нам *не* принадлежит, тогда мы должны отвечать за то, за что не ответствен-

ны, наше спасение и наша гибель имеют лицо ребёнка, которое есть и не есть наше лицо.

Genius соответствует христианской идее ангела-хранителя — скорее, даже двух ангелов. Один — добрый и святой, который ведёт к спасению, а другой — злой и порочный, который толкает нас к вечным мукам. Но в иранской ангелологии есть то, в чём эта идея находит наиболее ясную, неслыханную формулировку. Согласно этой доктрине, при рождении любого человека председательствует ангел, называемый Даэна, имеющий вид прекрасной девушки. Даэна — это небесный архетип, по подобию которого создан индивид, и вместе с тем немой свидетель, который за нами следит и сопровождает нас в каждое мгновение нашей жизни. И всё же лицо ангела не остаётся неизменным во времени, и, как портрет Дориана Грея, незаметно меняется с каждым нашим поступком, с каждым нашим словом, с каждой мыслью. И вот в миг смерти душа видит своего ангела, который встречает её преобразённым (согласно ходу её жизни, в создание ещё более прекрасное или в ужасного демона) и шепчет: «Я твоя Даэна, та, что есть твои мысли, твои слова, твои свершённые дела». С головокружительными инверсиями наша жизнь лепит и вычерчивает архетип, по чьему образу мы были созданы.

Все мы вступаем в какой-то мере в соглашение с Genius, с тем, что в нас нам не принадлежит. Способ, которым каждый пытается отделаться от Genius, убежать от него, есть его характер. Он же есть гримаса, каковую Genius, поскольку был избегаем и оставлен

невыраженным, запечатлевает на лице Я. Стиль автора, как и изящество каждого его творения, зависят, однако, не столько от его гения, сколько от того, что в нём лишено гения, от его характера. Поэтому когда мы кого-нибудь любим, мы любим, собственно говоря, не его гений и не его характер (и ещё меньше его Я), но его особую манеру ускользать от обоих, его проворное лавирование между гением и характером. (Например, детское очарование, с которым один поэт в Неаполе быстро глотал исподтишка мороженое, или разболтанную походку, которой один философ⁵, пока говорил, ходил взад и вперед по комнате, внезапно останавливаясь, чтобы вперить взгляд в дальний угол потолка.)

И всё-таки к каждому приходит момент, когда он должен расстаться с Genius. Это может быть ночью, внезапно, когда в шуме проходящей мимо компании чувствуешь невесть почему, что твой бог тебя покидает. Или, напротив, это мы отправляем его в отставку в светозарный, последний час, когда понимаем, что спасение существует, но мы уже не хотим быть спасёнными. Ступай же, Ариэль⁶! Это час, в который Просперо отрекается от волшебства и понимает, что сколько бы силы у него теперь ни осталось, это его сила; это последняя, поздняя пора, когда старый художник ломает свою кисть и созерцает. Что? Жесты: в первый раз они исключительно наши, полностью расколдованные ото всех чар. Конечно, жизнь без Ариэля потеряла свою тайну, и всё же мы почему-то понимаем, что теперь она принадлежит только нам, что теперь мы только начинаем жить жизнью сугубо человеческой и зем-

ной, жизнью, которая не сдержала своих обещаний и потому может теперь дать нам бесконечно больше. Это время, истраченное и приостановленное, резкая полутьма, в которой мы начинаем забывать о Genius, это исполненная ночь. А был ли вообще Ариэль? Что это за музыка, которая тает и отдаляется? Только разлука истинна, только сейчас мы приступаем к долгому отучению от себя. Пока медлительный мальчик не вернёт, по одной, свои краски стыда и одно за другим, властно, свои сомнения.

Магия и счастье

Беньямин сказал однажды, что первый опыт о мире, который получает ребёнок, это не что иное, как: «взрослые сильнее, но они не способны к волшебству». Утверждение, сделанное под воздействием дозы в двадцать миллиграммов мескалина, но из-за этого не менее точное. Вероятно, и в самом деле та неодолимая грусть, в которую впадают иногда дети, происходит от этого знания о невозможности волшебства. То, чего мы можем достичь благодаря нашим заслугам и нашему трудолюбию, в действительности не может принести нам истинного счастья. Только магии такое под силу. Эта мысль не ускользнула от детского гения Моцарта, который в письме к Буллингеру точно заметил про тайную солидарность магии и счастья: «Жить хорошо и жить счастливо — две вещи разные, и второе без доли волшебства со мной определённо не случится. Для этого должно произойти нечто поистине сверхъестественное»⁷.

Детям, как и героям сказок, прекрасно известно: чтобы быть счастливым, необходимо посвятить в свои замыслы джинна в бутылке, держать дома осла, какающего монетами, или курицу, несущую золотые яйца. И во всяком случае, знание точного места и верного заклинания сто́ят гораздо большего, нежели кропотливая работа для достижения цели. Волшебство как

раз и означает, что никто не может быть достоин счастья, и что, как знали ещё древние, счастье по человеческим меркам — это всегда *hybris*⁸, всегда самонадеянное и неумеренное желание. Но если у кого-то выйдет оседлать фортуны при помощи обмана, если счастье зависит не от него самого, а от заколдованного ореха или от «сезам, откройся!», то тогда и только тогда он может в самом деле считать, что достиг блаженства.

Против этой детской мудрости, которая утверждает, что счастье не есть то, что можно заслужить, мораль всегда выдвигала возражения. И делала она это словами философа, который меньше любого другого улавливал разницу между жизнью достойной и жизнью счастливой. «Блаженство есть удовлетворение всех наших склонностей», — пишет Кант и далее говорит о «законе, который советует, что нужно делать, чтобы быть лишь достойными блаженства»⁹. Но с тем счастьем, которого мы можем быть достойны, мы (или ребёнок в нас) не знаем, что, собственно, делать. Какая катастрофа, если женщина нас любит, потому что мы это заслужили! И что за скука — счастье как приз или компенсация за хорошо сделанную работу!

Что узы, связывающие волшебство и счастье, не просто вне морали, что они могут, наоборот, свидетельствовать о высшей этике, демонстрирует античная максима, согласно которой тот, кто заметил, что счастлив, уже перестал быть таковым. То есть счастье находится со своим субъектом в парадоксальных отношениях. Тот, кто счастлив, не может знать об этом, субъект счастья не есть субъект, не имеет форму со-

знания, даже самого совершенного. И здесь магия проявляет свою исключительность, она единственная разрешает человеку назваться или признать себя счастливым. Кто наслаждается чем-то по волшебству, избегает *hybris*, кроющегося в осознании счастья, потому что счастье, об обладании которым он всё же знает, в определённом смысле — не его. Так Юпитер, который соединился с прекрасной Алкменой, приняв образ её супруга Амфитриона, наслаждается ею не как Юпитер. И ещё менее как Амфитрион, несмотря на видимость. Его радость целиком принадлежит чарам, и он наслаждается осознанно и исключительно только тем, что досталось ему окольными путями магии. Только заколдованный может с улыбкой сказать «я», и действительно заслуженным может быть только то счастье, которое нам и не снилось заслужить.

Таков основной аргумент в пользу заповеди, что на земле имеется одна-единственная возможность счастья: верить в божественное и не стремиться достичь его (в ироническом варианте, в одном из разговоров Кафки с Яноухом¹⁰, это утверждение, что надежда есть, но не для нас). Этот аскетический, по видимости, тезис станет понятным, только если мы поймём смысл этого «не для нас». Не о том речь, что счастье зарезервировано за другими (счастье как раз и означает: для нас), но что оно нас настигает лишь в точке, в которой не нам было предназначено, было не за наш счёт. А именно: за счёт магии. Вот тогда-то, когда мы вырываем его у судьбы, оно полностью совпадает с нашей уверенностью в способности к волшебству, с жестом, каким мы рассеиваем раз и навсегда детскую грусть.

Если это так, если нет иного счастья, чем ощущение в себе способности к волшебству, тогда становится ясным загадочное определение, данное магии Кафкой, когда он написал, что если назвать жизнь правильным именем, она придёт, потому что «вот тайна волшебства — оно не творит, а взывает»¹¹. Это определение согласуется с древней традицией, которой каббалисты и чародеи скрупулёзно следовали во все времена — согласно ей, магия, по существу, есть наука о тайных именах. Любая вещь, любое сущее имеет якобы, кроме своего объявленного имени, некое скрытое имя, на которое не может не откликнуться. Быть магом означает знать и вызывать эти архиимена. Отсюда нескончаемые списки имён — дьявольских или ангельских, — с чьей помощью чародей обеспечивает себе господство над силами духов. Тайное имя есть для него лишь знак власти над жизнью и смертью создания, которое его носит.

Но есть другая, более светлая традиция, согласно которой тайное имя — не столько знак порабощения вещи словом мага, сколько, скорее, монограмма, санкционирующая её освобождение от языка. Тайное имя было именем, которым создание было наречено в Эдемском саду, и при его произнесении явные имена, всё вавилонское столпотворение имён — разбивается вдребезги. Потому, согласно этому учению, волшебство взывает к счастью. Тайное имя — это на самом деле жест, возвращающий создание к невыраженному. В конечном счёте, волшебство есть не познание имён, а жест, расколдовывание имени. Поэтому ребёнок радуется больше всего, когда изобретает свой тайный язык. Его грусть происходит не столько от незнания

магических имён, сколько от того, что ему не удаётся избавиться от имени, которое было ему навязано. Стоит лишь этому получиться, стоит лишь придумать новое имя, как ребёнок уже сжимает в руках пропуск, ведущий его к счастью. Иметь имя значит быть виновным. Правосудие, подобно волшебству — безмянно. Лишённое имени, блаженное создание стучится в дверь страны магов, говорящих только жестами.

Судный день

Что очаровывает и завораживает меня в фотографиях, которые я люблю? Полагаю, дело вот в чём: фотография для меня есть в некотором роде место Страшного суда, она представляет мир как явленный в последний день, в День гнева. Дело не обязательно в сюжете, и я не имею в виду, что мои любимые фотографии это те, что изображают что-то опасное, серьёзное или даже трагическое. Нет, фото может показывать любое лицо, любой предмет или любое событие. Вот случай такого фотографа, как Дондеро, который, как и Роберт Капа, всегда оставался преданным активной журналистике и часто занимался тем, что можно было бы называть фотографическим *flânerie** (или «дрейфом»): бесцельно прогуливался и фотографировал всё, что попадётся. Но «то, что попадётся» — лица двух женщин, едущих на велосипедах по Шотландии, витрина магазина в Париже — словно было приглашено, вызвано повесткой явиться в Судный день.

Что это верно, начиная с времён возникновения фотографии, с абсолютной ясностью показывает один пример. Вам знаком, конечно, знаменитый дагерротип “Boulevard du Temple”, считающийся первой фотогра-

* прогулка (фр.).

фией, на которой запечатлена человеческая фигура. Серебряная пластина изображает бульвар дю Тампль, сфотографированный Дагером из окна своей студии в час пик. Бульвар должен быть переполнен людьми и экипажами и, тем не менее, поскольку аппараты той эпохи требовали чрезвычайно продолжительного времени экспозиции, изо всей этой движущейся массы не видно вообще ничего. Ничего, за исключением маленького чёрного контура на тротуаре слева внизу на фото. Это мужчина, который остановился почистить обувь и потому довольно долго стоял неподвижно, с ногой, чуть приподнятой над скамейкой для чистки обуви, чтобы поставить туда стопу.

Вряд ли можно придумать образ, более адекватный Страшному суду. Множество людей — даже всё человечество — присутствует, но их не видно, потому что суд касается только одной личности, одной-единственной жизни: именно этой и никакой другой. И в каком виде эту жизнь, эту личность застиг, схватил и обесмертил ангел Страшного суда — он же ангел фотографии? В жесте самом банальном и заурядном, в жесте чистки обуви! В последний момент человек, каждый человек, запечатлевается навсегда в самом ничтожном и повседневном жесте. И всё же благодаря фотографическому объективу этот жест наделяется теперь весомостью всей жизни, эта незначительная, даже глупая поза заключает и передаёт в себе смысл всего существования.

Я полагаю, что есть тайная связь между жестом и фотографией. Способность жеста сосредоточивать и созывать целые сонмы ангельских сил конституируется

в фотообъектив и имеет в фотографии свой *locus*, свой решающий момент. Беньямин написал однажды по поводу Жюльена Грина, что тот представляет своих персонажей жестом судьбы, который фиксирует их в неотвратимости адского небытия¹². Полагаю, что ад, который здесь обсуждается, — языческий, а не христианский. В Гадесе тени мёртвых повторяют до бесконечности один и тот же жест: Иксион вращает своё колесо, Данаиды напрасно стараются наполнить водой дырявую бочку. Но речь не идёт о наказании, языческие тени не осуждены на муки. Вечное повторение есть здесь шифр *apokatastasis*¹³, бесконечного резюме экзистенции.

Искусный фотограф умеет схватить эту эсхатологическую природу жеста, не пренебрегая, однако, историчностью и своеобразием запечатлённого события. Я имею в виду фронтовые корреспонденции Дондеро и Капы или фотографию Восточного Берлина, снятую с крыши Рейхстага за день до падения стены. Или ту поистине знаменитую фотографию авторов *nouveaux roman** от Саррот до Беккета, от Симона до Роб-Грийе, снятую Дондеро в 1959 году перед зданием Éditions de Minuit. Все эти фото содержат безошибочные исторические приметы, нестираемую дату и, тем не менее, благодаря особым возможностям жеста эти приметы отсылают сейчас в другое время, более актуальное и неотложное, чем все хронологические времена.

Но у моих любимых фотографий есть ещё один аспект, который я не хотел бы никоим образом замолчать.

* новый роман (*фр.*).

Речь идёт о некоем к нам требовании: субъект, снятый на фото, спрашивает что-то с нас. Это понятие ближе к сердцу, и не надо путать его с некоей фактической надобностью. Даже если сфотографированный человек сегодня полностью забыт, даже если его имя навсегда стёрто из памяти людей, несмотря на это — даже благодаря этому — эта личность, это лицо взыскует своего имени, требует не быть забытым.

Что-то в этом роде, должно быть, имел в виду Беньямин, когда по поводу фотографий Дэвида Октавиуса Хилла написал, что образ торговки рыбой вопрошает имя женщины, которая жила тогда¹⁴. Вот, наверное, почему не удавалось вынести эту немую апострофу, почему перед пластинами первых дагерротипов зрителям приходилось отводить взгляд — они чувствовали, что на них смотрят запечатлённые люди. (В комнате, где я работаю, сбоку от письменного стола к мебели прислонена фотография — довольно хорошо известная — лицо бразильской девочки, которая, кажется, пристально и строго смотрит на меня, и я с абсолютной уверенностью знаю, что она судит и будет судить меня — сегодня, как в последний день.)

Дондеро отметил однажды определённую дистанцию между собой и двумя фотографами, которыми, тем не менее, восхищался, — Картье-Брессоном и Себастио Сальгадо. У первого он усматривает избыток геометрической конструкции, у второго — излишнее эстетическое совершенство. Он противопоставляет обоим свою концепцию человеческого лица как некоего сюжета для рассказа или местности для разведки. В том же смысле и для меня в требовании, обращённом к нам

с фотографии, нет ничего эстетического. Это, скорее, мольба о спасении. Фотографический образ всегда больше, чем просто образ: он есть место разрыва, возвышенного интервала между чувственным и умопостигаемым, между копией и реальностью, между воспоминанием и надеждой.

По поводу воскрешения плоти христианские богословы задавались вопросом, но не могли найти удовлетворительный ответ, воскреснет ли тело в том состоянии, в каком оно находилось в момент смерти (возможно, старое, лысое и без ноги), или в целостности молодости. Ориген резко оборвал эти бесконечные прения, утверждая, что воскрешение будет не в теле, но в его образе, в его *эйдосе*. Фотография, в этом смысле, есть пророчество о славном теле.

Общеизвестно, что Пруст был одержим фотографией и искал любой способ раздобыть фото тех людей, кого любил и кем восхищался. Один из юношей, в кого он был влюблён в возрасте двадцати двух лет, Эдгар Обер, подарил ему в ответ на настойчивые просьбы свой портрет. На обратной стороне фотографии Обер написал нечто вроде посвящения: *Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell* (Посмотри мне в лицо: мое имя Мог Бы Быть; меня зовут также Больше Никогда, Слишком Поздно, Прощай). Посвящение определённо с претензией, но превосходно выражает вопрос, одушевляющий любое фото и схватывающий реальное, всегда пребывающее в потере себя, чтобы вновь вернуть возможное.

Обо всём этом фотография требует нас помнить, обо всех этих утраченных именах фотографии свидетельствуют, подобно Книге Жизни, которую новый ангел Апокалипсиса — ангел фотографии — держит в руках до конца дней, то есть каждый день.

Помощники

В романах Кафки встречаются персонажи, которые определяются как «помощники» (*Gehilfen*). Но они не кажутся теми, кто в состоянии оказать помощь. Они ни в чём не разбираются, у них нет «орудий помощи», они не затевают ничего кроме глупостей и ребячеств, они «надоедливы» и порой даже «нахальны» и «похотливы». Что же касается внешности, то они так похожи, что различаются лишь по именам (Артур, Иеремия¹⁵), они неотличимы, «словно змеи». И тем не менее они внимательные наблюдатели, «быстрые» и «гибкие», с блестящими глазами и, вопреки ребяческому поведению, с лицами, смотрящими по-взрослому, «вроде студентки» с большими и густыми бородами. Кто-то, не вполне ясно, кто, назначил их нам, и избавиться от них непросто. В итоге «мы не знаем, кто они» — возможно, из засланных врагом (это объяснило бы, почему они не делают ничего, кроме как прячутся и шпионят). Они, однако, похожи на ангелов, на гонцов, которым неизвестно содержание доставляемых писем, но их улыбка, их взгляд, сама их походка «кажутся посланием».

Каждый из нас знаком с этими живыми тварями, которые Беньямин определил как «сумеречных» и незавершённых, подобных *гандхарвам* из индийских сказаний, наполовину небесных духов, наполовину демонов. «Ни у одной нет в этом мире закреплённого за ней

места и прочного, не подлежащего подмене очертания; ни одна не знает покоя — только всегдашнюю маету подъёма либо падения; ни одной не дано обменяться местами с врагом либо соседом; нет ни одной, которая не осталась бы незрелой, даже исчерпав свой срок, и ни одной, которая уже в самом начале своего долгого испытания не была бы истощена до крайности»¹⁶. Более сообразительные и одарённые, чем прочие наши друзья, они всегда погружены в фантазии и проекты, для которых у них как будто бы есть все нужные качества, однако у них ничего не выходит, всё это заканчивается ничем, и они вообще остаются не у дел. Они воплощают собой тип вечного студента и мошенника, который стареет, и которого, в конце концов, мы должны, хотя бы и скрепя сердце, оставить позади. Однако что-то в них — некий незавершённый жест, внезапная грация, какая-то математически рассчитанная дерзость в суждениях и во вкусах, воздушная лёгкость в словах и в движениях — свидетельствует об их принадлежности к миру дополнительному и намекает на некое утраченное гражданство или неизменное «где-то там». Помощь, в этом смысле, они нам оказали, даже если у нас не выходит сказать — какую. Возможно, она состояла как раз в их невосприимчивости к помощи, в их упорстве «для нас ничего не надо делать»; но именно поэтому мы осознаём в конце концов, что мы их некоторым образом предали.

Возможно, потому, что ребёнок есть существо незавершённое, литература для детей полна помощников, существ параллельных и приближительных, слишком маленьких или слишком больших, гномов, привиде-

ний, добрых великанов, духов и капризных фей, говорящих сверчков и улиток, осликов, какающих монетами, и других заколдованных созданий, которые в миг опасности появляются чудом, чтобы вывести из затруднения добрую принцессу или бесстрашного Джованни. Это персонажи, о которых рассказчик забывает к концу истории, когда главные действующие лица уже зажили богато и счастливо; но о них, об этом неклассифицируемом «сброде», которому в итоге герои обязаны всем, больше не вспоминает никто. Но всё-таки попробуйте спросить у Просперо, когда он «отрёкся от волшебства» и вместе с остальными вернулся в своё герцогство, каково жить без Ариэля.

Идеальным типом помощника является Пиноккио, удивительная кукла, которую Джеппетто захотел изготовить, чтобы обойти с ней мир и заработать на «кусочек хлеба и стакан вина». Ни мёртвый, ни живой, наполовину *голем* и наполовину робот, всегда готовый поддаться любым соблазнам и сразу пообещать, что «теперь всё будет хорошо», этот вечный архетип серьёзности и грации нечеловеческого, в определённый момент — в первой версии романа, прежде чем автору пришло на ум добавить поучительный конец — просто «протянул ноги» и умер самым постыдным способом, не превратившись в мальчишку. Помощником является также Лучиньоло, «худенький, слабенький, бледненький человек, выглядевший как новый фитиль в восковой свече»¹⁷, который показывает друзьям Страну Развлечений и смеётся до упаду, когда замечает, что у него выросли ослиные уши. Из того же теста и «помощники» Вальзера, неисправимо и упрямо занятые работой, абсолютно излишней, если не сказать

непозволительной. Если они что-то изучают — и, кажется, изучают упорно, — то чтобы стать круглыми нулями. И почему вообще они должны помогать тому, кто мир считает серьёзным, тогда как мир поистине сошёл с ума? Они предпочитают прогуливаться. И если по дороге встречаются собаку или другую живность, шепчут ей: «Нечего тебе дать, дорогая животинка, охотно бы дал тебе что-нибудь, если бы было». Только и остаётся им растянуться на лугу, чтобы горько оплакивать свою «глупую жизнь молокососа».

Помощники попадают и среди вещей. Каждый хранит такие бесполезные предметы, наполовину памятки, наполовину талисманы, которых мы немного стыдимся, но с которыми мы не могли бы ни за что на свете расстаться. Иногда это старая игрушка, пережившая детские баталии, школьная сумка, хранящая забытый запах, или узковатая маечка, которую мы без причины продолжаем держать в выдвижном ящике с мужскими рубашками. Чем-то в этом роде для Кейна были, вероятно, санки *Rosebud*¹⁸. Или это мальтийский сокол, который для тех, кто за ним охотится, в конце концов оказывается созданным «из вещества того же, что наши сны»¹⁹. Или мотор мотоцикла, переделанный в маслобойку, про которую Зон-Ретель говорит в своём изумительном описании Неаполя²⁰. Куда деваются эти объекты-помощники, эти свидетели неисповедимого рая? Разве не существует для них склада или ковчега, в котором их погребали бы на века, подобно *генизе*²¹, в которой евреи хранят древние книги, пришедшие в негодность, только потому, что в них могло быть записано имя Бога?

Глава 366 «Мекканских откровений», шедевра великого суфия Ибн ал-Араби, посвящена «помощникам Мессии»²². Эти помощники (*wuzara*, множественное число от *wazir*, то есть визирь, которого мы много раз встречали в «Тысяче и одной ночи») — люди, в профанное время уже обладавшие характеристиками времени мессианского, принадлежавшие последнему дню. Любопытно — но, возможно, именно поэтому, — что они были выбраны из не-арабов, были среди арабов чужестранцами, даже если говорили на их языке. *Махди*, мессия, который приходит в конце времён, имеет нужду в помощниках, являющихся, некоторым образом, его наставниками, даже если они на самом деле не более чем воплощения качеств или «стоянок» его собственной мудрости. «Махди принимает решения и выносит свои суждения, только посоветовавшись с ними, так как они истинные знатоки того, что существует в божественной действительности». Благодаря помощникам Махди может понимать язык животных и вершить свой суд как среди людей, так и среди *джиннов*. По сути, одно из качеств помощников — быть «переводчиками» (*mutarjim*) с языка Бога на язык людей. Согласно Ибн ал-Араби, весь мир есть не что иное, как перевод с божественного языка, и помощники, в этом смысле, есть операторы бесконечной теофании, одного непрекращающегося откровения. Другое качество помощников — это «проницающее зрение», посредством которого они распознают «людей невидимого», то есть ангелов и других вестников, скрывающихся в обличье людей или животных.

Но как распознаются эти помощники, эти переводчики? Если, будучи чужестранцами, они скрываются

среди правоверных, то кому под силу различить этих провидцев?

Промежуточное между *wuzara* и помощниками Кафки создание — горбатый человек, которого Бенъямин вызывает из своей детской памяти²³. Этот «обитатель искажённой жизни» — не только символ детской неуклюжести, не только мошенник, который крадёт стакан у желающего пить и молитвенник у желающего молиться. Скорее, тот, кто на него посмотрит, «утрачивает способность обращать внимание». На себя самого и на человечка. Фактически, горбун — это представитель забытого, он появляется, чтобы взыскать часть забвения, пребывающую в каждой вещи. Эта доля забвения имеет отношение к концу времён, так же как беспечность есть не что иное, как предвкушение спасения. Кривизна, горб, неуклюжесть — формы, принимаемые вещами в забвении. И то, что мы забыли уже навсегда, есть царствие небесное, — мы, живущие так, «как будто царство божие не внутри нас». Но когда придёт мессия, кривое станет прямым, трудное — лёгким, и забытое само собой вспомнится. Поскольку сказано: «Вот для них и им подобных — для неуклюжих, неумелых, не готовых ещё, — для них надежда есть»²⁴.

Мысль о том, что царствие небесное представлено в профанном времени в формах дурных и искажённых, что элементы конечного состояния скрыты как раз в том, что сегодня явлено безобразным и смехотворным, что постыдное, наконец, тайно соотносено со славой, есть глубокая мессианская тема. Всё, что

сейчас нам явлено опозоренным и ничтожным, есть залог, который мы должны будем выкупить в последний день, и вести нас к спасению подобает попутчику, который сам сбился с пути. Лицо его мы узнаем у ангела, трубящего в трубу, или у того растяпы, что выронил Книгу Жизни из рук. Капелька света, что проступила в наших изъянах и в наших мелких подлостях, была не чем иным, как искуплением. Помощниками, в этом смысле, были и наши плохие товарищи по школе, подсовывавшие нам из-под полы первые порнографические фотографии, или глухой чулан, в котором кто-то показывал нам впервые свою наготу. Помощники — это наши неудовлетворённые желания, такие, что мы никогда не признаемся в них даже самим себе. В Судный день они выйдут к нам навстречу, улыбаясь, словно Артур и Иеремия. В тот день кто-то учтёт наши краски смущения как векселя для рая. Царствовать — не означает удовлетворять. Это означает, что останется неисполненное.

Помощник — это фигура того, что утрачено. Или, точнее, фигура нашей связи с утраченным. Она отсылает ко всему тому, что, как в коллективной, так и в индивидуальной жизни, каждый миг погружается в забвение, к бесконечному множеству того, что безвозвратно потеряно. В каждый миг мера забвения и разрушения, онтологического мотовства, которое мы носим в самих себе, намного превосходит милосердие нашей памяти и нашего сознания. Но этот бесформенный хаос забытого, сопровождающий нас как молчаливый *голем*, не является ни бездеятельным, ни недейственным — напротив, он действует в нас с неменьшей силой, чем

наши осознаваемые воспоминания, хотя и другим способом. Есть некая сила и как бы апострофа забытого, которая хотя и не может быть измерена в терминах сознания или накоплена как достояние, упорно влияет на ранг любого понимания и любого сознания. Утраченное не требует того, чтобы мы его вспомнили или удовлетворили, но оно стремится оставаться в нас забытым и потерянным и по этой единственной причине незабываемым. Во всём этом помощник как у себя дома. Он читает по складам текст незабываемого и переводит его на язык глухонемых. Отсюда его такая упрямая жестикуляция и бесстрастное лицо мима. Отсюда же его непреодолимая двусмысленность. Потому что незабываемое выражается только в пародии. Место песни пусто. Рядом и вокруг снуют помощники, которые готовят приход царствия небесного.

Пародия

В «Острове Артуро» Эльза Моранте спрятала размышление о пародии, которое, по всей видимости, содержит определяющую отсылку к её собственной поэтике²⁵. Термин «Пародия» (с большой буквы) появляется в книге неожиданно в качестве эпитета, возможно, бранного, относящегося к одному из центральных персонажей романа, Вильгельму Джераче, кумиру и отцу Артуро, голоса рассказчика. Последний, услышав это слово впервые (более того, переведя его с тайного языка свиста, который он один, по его мнению, разделял со своим отцом), не вполне понял его значение и повторил его про себя, чтобы не забыть. Вернувшись домой, он справился в словаре и нашёл там следующий ответ: «Имитация чужого художественного произведения, когда то, что исходно серьёзно, делается смешным, комичным или гротескным».

Вставка этого определения из руководства по риторике в литературный текст не может быть случайной. Тем более что термин вновь появляется незадолго до конца романа в эпизоде, содержащем последнее разоблачение, которое приведёт к разлуке с отцом, с островом и с детством. Это разоблачение звучит так: «Твой отец — это Пародия!» На сей раз Артуро, помня определение из словаря, напрасно искал в худой и грациозной фигуре отца стороны, комичные или гротескные,

способные оправдать эпитет. Правда, чуть позже выясняется, что отец влюблён в человека, его оскорбившего. Само название литературного жанра здесь есть шифр инверсии, касающейся не перехода от серьёзного к комическому, а объекта желания. Также можно сказать, что гомосексуальность героя есть шифр, означающий, что этот герой — не более чем символ литературного жанра, в который влюблён рассказчик (очевидно, что и сам автор). Согласно особому аллегорическому замыслу, для которого нетрудно найти прецеденты в средневековых текстах, но который уникален для современного романа, Эльза Моранте сделала литературный жанр — пародию — главным героем своей книги. «Остров Артуро» в этом смысле выглядит как история безнадежной детской любви писательницы к литературному объекту, который поначалу выглядит весьма серьёзным и почти легендарным, но в конце концов раскрывается как доступный не иначе как в форме пародии.

Определение пародии в словаре, в котором справлялся Артуро, относительно современно. Оно проистекает из традиционной риторики, находящей своё кристаллизованное выражение во второй половине XVI века у Скалигера, посвятившего пародии целую главу своей «Поэтики»²⁶. Его определение создало модель, исчерпавшую трактовку этой темы на века: «Как Сатира произошла от Трагедии и Пантомима от Комедии, так Пародия произошла от Рапсодии. Действительно, когда рапсоды прерывали свою декламацию, на сцену выходили те, кто из любви к шутке и для ободрения духа слушателей выворачивали наизнанку всё, что было

раньше... Потому эти песни и назывались *paroidous*, что наряду с серьёзной темой и в придачу к ней вставлялись другие смешные вещи. Пародия, таким образом, есть перевёрнутая Рапсодия, которая переводила смысл в шутку, изменяя слова. Была она чем-то подобным Эпирреме и Парабасе...»

Скалигер был одним из самых проницательных умов своего времени, его определение содержит такие важные элементы, как ссылки на декламацию гомерических поэтов (рапсодию) и на комические парабасы, к которым мы ещё вернёмся. Оно также устанавливает две канонические черты пародии: зависимость от предшествующего образца, трансформируемого от серьёзного к комическому, и сохранение формальных элементов, наполняемых новым и несвойственным им прежде содержанием. Отсюда один шаг до определений современных руководств, из которых было взято то, что дало Артуру пищу для размышлений. Средневековые священные пародии, такие как «Месса пьяниц» или «Вечеря Киприана», вкладывавшие грубое содержание в литургию мессы или в текст Библии, в этом смысле служат совершенными примерами пародии.

Термину «пародия» классический мир придавал, однако, другое, более древнее значение, относящее его к сфере музыкальной техники. Оно указывает на разделение между мелодией и словом, между *мелосом* и *логосом*. И действительно, в греческой музыке мелодия должна была изначально соответствовать ритму речи. Когда при декламации гомеровских поэм эта традиционная связь расторгается и рапсоды начинают

привносить мелодии, воспринимаемые как несогласованные, то говорится, что они поют *para tēn ōdēn*, против песни (или рядом с песней). Аристотель сообщает нам, что впервые привнесение пародии в рапсодию в этом смысле сделал Гегемон Фасосский²⁷. Про его манеру пения мы знаем, что она вызывала у афинян неудержимые приступы смеха. Про кифареда Ойнопаса нам говорится, что он привнёс пародию в лирическую поэзию, отделяя и здесь музыку от слов. Расхождение между пением и языком полностью выявилось у Каллия²⁸, сочинившего песню, где слова уступали место произношению букв алфавита (*beta alfa, beta eta*, и т. п.).

Согласно этому более древнему толкованию термина, пародия означает разрыв «естественной» связи между музыкой и языком, обособление пения от речи. Или же, наоборот, речи от пения. И действительно, это то самое пародийное ослабление традиционных уз между музыкой и *логосом*, которое сделало возможным рождение искусства прозы у Горгия²⁹. Разрыв уз освободил некое *parà*, некое пространство рядом, и его заняла проза. Но это значит, что литературная проза несёт на себе печать отделения от песни. «Неясная песня», которая, согласно Цицерону, чувствуется в прозаической речи (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*)³⁰, есть в этом смысле плач по потерянной музыке, по утрате песней её естественного места.

Что пародия образует стилистический ключ к морантианскому универсуму, конечно, не новость. По этому поводу говорилось о «серьёзной пародии».

* Даже когда мы говорим, в этом слышится некая смутная песнь (*лат.*).

В понятии «серьёзной пародии» есть, очевидно, противоречие, но не потому, что пародия не может быть вещью серьёзной (порой она, наоборот, бывает вещью серьёзнейшей), а потому, что она не может притязать на идентификацию себя с пародируемым; она также не может отрицать своё бытие обязательно рядом с песней (*parà-oiden*) и неимение собственного места. Серьёзными, однако, могут быть причины, побуждающие пародиста отказаться от непосредственного представления своего объекта. Для Моранте сразу очевидно, насколько они существенны: объект, который она должна описывать — невинная жизнь, то есть жизнь вне истории, — строго говоря, непередаваем. Преждевременное объяснение, которое Эльза, одолжив его у иудео-христианского мифа, дала этому в одном фрагменте 1950 года, является для её поэтики определяющим: человек был изгнан из Эдема, он утратил собственное место и был брошен вместе с животными в некую не принадлежащую ему историю. В этом смысле подобный объект повествования «пародиен», то есть он вне места, и писатель может лишь повторить его или мимически показать его в виде близкой пародии. А поскольку он хочет вызвать непередаваемое, ему обязательно придётся прибегнуть к детским ухищрениям и, как рекомендует автор в конце книги, в один из редких моментов, когда похищает у Артуро голос, к «романным порокам». Это значит, что Эльза вынуждена полагаться на догадливых читателей, способных восполнить непереносимый стереотипный и пародийный характер многих её персонажей, кажущихся, подобно Узеппе и тому же самому Артуро, вышедшими из иллюстрированной книжки для детей,

наполовину из «Сердца»³¹ и наполовину из «Острова сокровищ», наполовину из сказки и наполовину из таинства.

Что в литературе жизнь могла бы представляться лишь в терминах некоего таинства, есть для Эльзы доказанная теорема («Так, значит, жизнь остаётся таинством», — констатирует Артуро перед последним прощанием). Известно, что в языческих таинствах неофиты участвовали в театральных действиях, где представляли игрушками: волчками, шишками, зеркалацами (*puerilia ludicra*^{*}, как определил их один недоброжелательный источник). Полезно задуматься над детскими чертами любого таинства, над тесной неразрывностью, связывающей его с пародией. Таинство может быть передано только пародией: любая другая попытка вызвать его впадает в дурной вкус и напыщенность. Пародийным в этом смысле является, прежде всего, представление современного таинства: служение мессы. Об этом свидетельствуют бесчисленные средневековые священные пародии, в которых до такой степени отсутствует всякое оскверняющее намерение, что их сберегли для нас благочестивые руки монахов. Перед лицом таинства артистическое творчество не более чем карикатура в том смысле, в каком Ницше на просветлённом пороге безумия писал Буркхардту: «*Son Dio, ho fatto questa caricatura*»^{**}; меня гораздо больше устроило бы оставаться базельским профессором, чем Богом, однако я не посмел заходить

* детские игрушки (лат.).

** «Я — Бог, я создал эту карикатуру» (ит.).

так далеко в своём эгоизме»³². Своего рода честность, когда художник, чувствуя невозможность дойти в своём эгоизме до желания выразить неизъяснимое, принимает пародию как подходящую форму таинства.

Установлением пародии как формы таинства, вероятно, определяется наиболее экстремальный среди пародийных контртекстов Средневековья, превративший в самую разнузданную скатологию³³ мистическую ауру, находившуюся в средоточии рыцарских устремлений. Рассмотрим «Одижье», небольшую поэму на старофранцузском, созданную около конца XII века и сохранившуюся в единственной рукописи³⁴. Родословная и вся жизнь антигероя, являющегося там главным действующим лицом, вписалась, от начала до конца, в ситуацию решительно клоачную. Его отец, Тургибус — синьор из Кокуче, «...из земли сырой, / Где обрелся люд, в говне утопнув с головой, / И по ручью поносному приплыл к нам наш герой, / Дабы тот край покинуть, не найдя дыры иной». Об этом благородном синьоре, которому Одижье кажется достойным наследником, мы узнаём, что «коли в капюшон себе он доверху насрёт, / В дерьмо запустит пальцы, засим их облизнёт». Истинное пародийное ядро поэмы находится, однако, в имитации церемонии посвящения в рыцари, которая разворачивается в куче говна, и прежде всего в многочисленных битвах с загадочной старухой Гринберге, неотвратимо заканчивающихся в своего рода издевательском скатологическом таинстве, которое Одижье переносит как «истинный джентльмен»:

*Grinberge a decouvert et cul et con,
 Et sor le vis li ert à estupon,
 Au cul li chiet la merde à grant foison.
 Quant Audigier se siet sor un fumier envers,
 Et Grinberge sor lui qui lui frote les ners,
 Deus foiz li fist baisier son cul ainz qu'il fust ters...*

*[Пизду свою и задницу Гринберге оголила,
 На лик его усевшись, белый свет затмила,
 Из жопы извергая срань с великой силой.
 Покуда Одижье разлётся посереде говна,
 Ему Гринберге жилы тёрла и рвала,
 Ей зад лобзать заставив дважды добела...]³⁵*

Речь здесь идёт не столько, как принято считать, о возврате в материнское лоно или об обряде инициации, для чего можно отыскать прецеденты в фольклоре, сколько о смелой инверсии ценностей в рыцарских устремлениях и, в более общем плане, объекта куртуазной любви, который из возвышенной сферы сакрального был внезапно помещён в сферу профанного, в кучу говна. Таким образом, возможно даже, что неизвестный автор поэмы не сделал ничего другого, кроме грубого выявления пародийной интенции, уже присутствующей в рыцарской литературе и в любовной поэзии: размывать и делать неразличимым порог, отделяющий сакральное от профанного, любовь от сексуальности, возвышенное от низменного.

Поэтическое посвящение, открывающее «Остров Артуро», устанавливает соответствие между «небесным островком», являющимся местом романа (детством?),

и лимбом³⁶. К этому соответствию, однако, сделано некое горькое добавление: «вне лимба нет Элизиума». Горькое, поскольку она подразумевает, что счастье может существовать лишь в форме пародии (как лимб, не как Элизium — и это ещё одна перемена места).

Чтение богословских трактатов о лимбе без тени сомнения показывает, что святые отцы задумывали «первый круг» как пародию на рай и на ад сразу, как на блаженство, так и на муки. На рай, поскольку лимб приютил создания — детей, умерших до крещения, или праведных язычников, что о крещении не могли знать, — которые, словно блаженные, невинны и, тем не менее, несут на себе первородный грех. Элементом более иронично пародийным видится, однако, ад. Согласно богословам, наказанием для обитателей лимба не может быть телесное страдание, как для грешников, но им должно быть страдание от лишения, состоящее в вечном отсутствии лицезрения Бога. Но это отсутствие, образующее первую из адских мук, не причиняет им боли, как наказания грешников. Поскольку они обладают лишь естественным знанием и лишены сверхъестественного, получаемого при крещении, отсутствие высшего блага не влечёт для них никаких огорчений. То есть создания лимба обращают сильнейшее страдание в естественную радость, и это, конечно, некая крайняя и особенная форма пародии. Отсюда же, однако, и пелена грусти, «словно серая дымка», окутывающая, как это видит Моранте, непорочный остров. «Дом мальчишек», который по своему сходному имени ассоциируется с детским лимбом, содержит, вместе с памятью о гомосексуальных вечеринках амальфитанца, пародию на невинность.

В определённом смысле вся традиция итальянской литературы находится под знаком пародии. Горни³⁷ показал, как пародия (здесь и в серьёзной форме) является существенной образующей дантовского стиля, стремящегося создать двойника, почти равного по достоинству тем отрывкам Священного Писания, которые он воспроизводит. Но присутствие пародийной инстанции в итальянской литературе — явление даже более глубинное. Все поэты влюблены в свой язык. Но, как правило, через язык им открывается то, что их восхищает и занимает полностью: божественное, любовь, благо, город, природа... Итальянскими поэтами — по крайней мере начиная с определённого момента — подтверждается необычный факт: они влюблены только в свой язык, а он открывает им только себя самого. И в этом состоит причина — или, возможно, следствие — другого необычного факта, что итальянские поэты ненавидят свой язык в той же степени, в какой его любят. Вот почему в их случае пародия не просто занимает серьёзные формы более или менее комическими содержаниями, но и пародирует, так сказать, сам язык. Она вносит в язык (и потому в любовь) некий раскол (или, что, по сути, то же самое, открывает его там). Настойчивое двуязычие итальянской литературной культуры (латынь/вульгарная латынь и, позже, с прогрессирующим упадком латыни, мёртвый язык/живой язык, литературный язык/диалект) имеет, в этом смысле, конечно, некую пародийную функцию. В методе ли, поэтически конститутивном, как оппозиция грамматика/родная речь у Данте; в формах ли элегических и педагогических, как в «Гипнэротомехии»³⁸, или непристойных, как у Фоленго³⁹.

В любом случае суть в том, что в языке есть напряжение и перепад уровней, над которым пародия устраивает свою электростанцию.

Продемонстрировать выходы этого напряжения в литературу XX века достаточно просто. Пародия является здесь не литературным жанром, но самой структурой языковой среды, в которой литература себя выражает. Писателям, мобилизирующим этот дуализм как своего рода внутренний «разлад» языка (Гадда⁴⁰ и Манганелли⁴¹), противостоят писатели, которые в стихах или в прозе пародийно восхваляют безместность песни (Пасколи⁴² и, в другом варианте, Эльза Моранте и Ландольфи⁴³). В итоге, однако, и те, и другие поют — и говорят — только рядом с языком и с песней.

Если сущностью пародии является предположение о недостижимости её объекта, тогда поэзия трубадуров и «стильновистов»⁴⁴ содержит несомненную пародийную интенцию. Это объясняет одновременно сложный и детский характер их церемониала. *L'amor de lonh* — некая пародия, гарантирующая недоступность того, с кем хотят соединиться. Это верно и в лингвистическом плане. Метрический изыск и *trobar clus*⁴⁵ вводят в язык разноуровневость и полярность, которые трансформируют смысл в некое поле напряжений, обречённых оставаться неразрешимыми.

Но полярные напряжения проникают также в плоскость эротики. Всегда изумляет присутствие непристойного импульса и бурлеска рядом с самой рафинированной духовностью, часто уживающихся в одной персоне (образцовый случай — Арнаут⁴⁶, чьи непри-

* любовь на расстоянии (фр.).

стойные сирвенцы⁴⁷ не перестают озадачивать специалистов). Поэт, неотступно занятый удержанием объекта любви в отдалении, живёт в симбиозе с пародистом, пунктуально инвертирующим его намерения.

Любовная поэзия Нового Времени родилась под двусмысленным знаком пародии. «Канцоньере» Петрарки, решительно повернувшегося спиной к традиции трубадуров, это попытка спасти поэзию от пародии. Его рецепт несколько прост, настолько и эффективен: в плане языка — полный монолингвизм (латынь и вульгарная латынь разошлись вплоть до прекращения взаимодействия, метрические перебои отменены); устранение недоступности объекта любви (явно не в реалистическом смысле, но превратив само недоступное в труп — даже в призрак). Мёртвая аура становится теперь истинным и непародируемым объектом поэзии. *Exit parodia. Incipit literatura*.

Вытесненная пародия появляется вновь, однако в патологической форме. То, что первой биографией Лауры мы обязаны некоему предку Де Сада, который вписал её в фамильную генеалогию, это не только ироническое совпадение. Оно предсказало творчество Божественного Маркиза как самую неумолимую отмену «Канцоньере». Порнография, удерживающая недостижимым собственным фантазм тем же жестом, каким приближает его в непотребном виде, есть эсхатологическая форма пародии.

Фортини⁴⁸ распространил на Пазолини формулу морантианской «серьёзной пародии». Он советует читать позднего Пазолини в тесном диалоге с Моранте.

* Уходит пародия. Начинается литература (лат.)

Рекомендация получила дальнейшее развитие. Пазолини в определённый момент не только ведёт диалог с Моранте (которая была в стихотворениях иронично названа *Basilissa*⁴⁹), но обставляет его в виде более или менее осознанной пародии. Пазолини, впрочем, также начинал с лингвистической пародии (фриульские стихотворения, чрезмерное использование римского диалекта); но, идя по следам Моранте и обратившись к кино, он вложил в пародию своё содержание, зарядив её метафизическим значением. Как язык, так и жизнь (аналогия не удивляет, существует строгое богословское тождество между жизнью и словом, чем глубоко отмечен христианский универсум) приносят с собой раскол. Поэт может жить «без утешений религии»⁵⁰, но не без таковых от пародии. Морантианский культ Сабы⁵¹ соответствует тогда культу Пенны⁵², «долгий морантианский праздник жизненной силы» — трилогии жизни⁵³. Непорочным мальчишкам, которые должны спасти мир, отвечает канонизация Нинетто⁵⁴. В обоих случаях в основании пародии находится нечто невыводимое на сцену. И наконец, здесь порнография также появляется в апокалиптической функции. С этой точки зрения не было бы незаконным прочесть «Сало»⁵⁵ как некую пародию на «Историю»⁵⁶.

Пародия поддерживает особые отношения с *вымыслом*^{*}, с самого начала образующим отличительный знак литературы. Вымыслу — в котором Моранте

* Термину *finzione*, используемому в оригинале, трудно дать однозначный русский перевод. По смыслу ближе всего «вымысел», «фантазия», «ложь», «сказка».

известная мастерица — посвящено одно из лучших стихотворений сборника «Алиби», где выражена музыкальная тема всего сборника: «Тобой, фантазия, обманчивое платье, я украшусь...»⁵⁷. И знаменательно, что, согласно Пазолини, тот же язык Моранте есть чистый вымысел («<Она> притворяется, что это итальянский язык»). Но, по правде сказать, пародия не только не совпадает с вымыслом, но и образует его симметричную противоположность. Поскольку пародия, в отличие от вымысла, не ставит под сомнение реальность своего объекта, объект становится, наоборот, так невыносимо реален, что приходится как раз удерживать его на дистанции. «Как если бы» вымысла пародия противопоставляет своё резкое «ещё бы не так» (или «не иначе как»). Поэтому если вымысел определяет сущность литературы, то пародия держится, так сказать, на её пороге, упорно поддерживая напряжение между реальностью и вымыслом, между словом и вещью.

Возможно, иначе никак не дано уловить то сродство и заодно ту дистанцию, что существуют между этими двумя симметричными полюсами любого литературного творения, как перейдя от Беатриче к Лауре. Позволив умереть своему объекту любви, Данте определённо сделал шаг за пределы поэзии трубадуров. Но его жест остаётся ещё пародийным, смерть Беатриче есть некая пародия, которая, отделив имя от носящего его смертного создания, подвела под него *блаженную*^{*} сущность. Отсюда абсолютное отсутствие горя, отсюда, наконец, триумф не смерти, но любви. Смерть

* Имя Беатриче означает: «приносящая блаженство».

Лауры есть, напротив, смерть пародийной телесности объекта трубадурской и стильновистской любви, её становление только «аурой», только *flatus vocis**.

В этом смысле писатели различаются в зависимости от записи себя в одну или другую из двух больших категорий: пародия или фантазия, Беатриче или Лаура. Но возможны также решения промежуточные: пародировать вымысел (призвание Эльзы) или притворяться пародией (жест Манганелли и Ландольфи).

Если, следуя дальше за метафизическим призыванием пародии, довести её жест до крайности, можно сказать, что она предполагает в бытии некое двойственное напряжение. То есть пародийному раскалыванию языка будет необходимо соответствовать редупликация бытия, онтологии — параонтология. Жарри определил однажды свою любимицу, патафизику, как науку о том, что присоединяется к метафизике. В том же смысле можно сказать, что пародия есть теория — и практика — того, что находится рядом с языком и с бытием — или бытия рядом с самим собой любого существа и любого дискурса. И подобно тому как метафизика, по крайней мере, сегодня, невозможна иначе, нежели как пародийное открытие некоего пространства рядом с чувственным опытом, которое должно, однако, неукоснительно оставаться пустым, пародия есть общеизвестная непроходимая территория, где путешественник непрерывно наталкивается на ограничения и апории, коих не может избежать, но откуда не может найти выхода.

* дуновение голоса (лат.).

Если онтология есть связь — более или менее удачная — между языком и миром, то пародия, в качестве параонтологии, выражает невозможность для языка достичь вещи и ту же невозможность для вещи найти своё имя. Её пространство — литература — следовательно, необходимо и теологически обозначено скорбью и гримасой (подобно тому, как пространство логики — молчанием). И ещё, таким образом, пародия свидетельствует о том, что представляется единственно возможной истиной языка.

В своём определении пародии Скалигер упомянул отдельным пунктом парабасу. В специальной терминологии греческой комедии парабаса (или *parekbasis*) означает момент, когда актёры уходят со сцены, а хор обращается напрямую к зрителям. Чтобы сделать это, чтобы иметь возможность разговаривать с публикой, он перемещается (*parabaino*) в часть просцениума, называемую *логейон*, место для речи.

В жесте парабасы, когда представление разламывается и актёры и зрители, автор и публика меняются ролями, напряжение между сценой и действительностью ослабевает и пародия обретает, пожалуй, свою единственную развязку. Парабаса есть *Aufhebung** пародии — её трансгрессия и завершение. Поэтому Фридрих Шлегель, внимательный, как всегда, к любому возможному ироническому преодолению искусства, видел в парабасе точку, в которой комедия выходит за рамки самой себя в сторону романа, романтической формы, прежде всего⁵⁸. Сценический диалог — глубинно и па-

* снятие (нем.).

радоксально разделённый — открывает некое соседнее пространство (которое физически представлено *логейоном*) и делается теперь только беседой, простым человеческим разговором.

В том же смысле, в литературе обращение голо-са рассказчика к читателю, так же как и знаменитые взывания поэта к читателю, являются некоей парабасой, неким прерыванием пародии. Полезно обдумать, с этой точки зрения, высокую функцию парабасы в современном романе, от Сервантеса до Моранте. Вызванный и отдалённый от своего места и своего положения читатель получает доступ не к месту автора, но к некоего рода междумирию. Если пародия, раскол между мелодией и словом и между языком и миром, знаменует, по существу, безместность человеческого слова, то здесь, в парабасе, эта мучительная атопия на мгновение утихает, исчезает в отечестве. Как сказал Артуро о своём острове⁵⁹: «Предпочитаю сделать вид, будто его вообще не существует. Поэтому пока он не скроется из виду, мне будет лучше не смотреть туда. Ты предупреди меня в тот момент».

Желание

Нет ничего более простого и человеческого, чем желание. Тогда почему, собственно, мы не признаёмся себе в наших желаниях, почему нам так трудно передать их словами? Так трудно, что мы предпочитаем держать их в тайне, строим где-то в самих себе для них склеп, где они лежат набальзамированные — в ожидании.

Мы не можем высказать наши желания, потому что они — в нашем воображении. На самом деле склеп хранит только образы, как книгу иллюстраций для детей, которые не умеют читать, как «эпинальские картинки»⁶⁰ для неграмотного народа. Тело желаний есть образ. И то, чего мы стыдимся в желании, есть тот образ, в который мы его превратили.

Сообщать кому-то свои желания без образов — это грубо. Сообщать свои образы без желаний — пошло (как пересказывать сны или путешествия). Но в обоих случаях это просто. Рассказать же о воображаемых желаниях и о желанных воображениях — задание более трудное. Поэтому мы его откладываем. До момента, пока не начинаем понимать, что оставили желание навсегда неисполненным. И что это желание, в котором мы себе не признались, есть мы сами, вечные узники склепа.

Мессия придёт ради наших желаний. Он отделит их от образов, чтобы исполнить. Или, скорее, чтобы показать их уже исполненными. Что мы вообразили, то уже имеем. Остаются — неисполнимые — образы исполненного. Из исполненных желаний он создаёт ад, из неисполнимых образов — лимб. А из воображаемого желания, из чистого слова — блаженство рая.

Специальное бытие

Средневековые философы были увлечены зеркалами. В особенности они интересовались природой отражений, которые в них появляются. Каково их бытие (или, скорее, их небытие)? Телесны они или нетелесны, субстанции они или акциденции? Тождественны ли они цвету, свету или тени? Наделены ли они свойством пространственного перемещения? И как зеркало может впускать их формы?

Конечно, бытие отражений должно быть весьма особенным, потому что если бы они были просто телом или субстанцией, как бы они могли занимать пространство, уже занятое тем телом, которое есть зеркало? И если их местом является зеркало, то при передвижении зеркала с ним должны были бы передвигаться также отражения.

Прежде всего, отражение есть не субстанция, а акциденция, которая не находится в зеркале как в некоем месте, но как в некоем субъекте (*quod est in speculo ut in subiecto*^{*}). Быть в субъекте — это для средневековых философов способ существования того, что не субстанциально, то есть существует не через себя, но в чём-то другом (учитывая близость между любовным

^{*} что есть в зеркале, как в субъекте (лат.).

переживанием и воображением, не удивимся, что, как Данте, так и Кавальканти в том же смысле определили любовь как «акциденцию в субстанции»).

Из этой несубстанциальной природы отражения вытекают два его свойства. Поскольку оно не субстанция, оно не обладает непрерывной реальностью, и про него нельзя сказать, что оно перемещается с места на место в пространстве. Скорее, оно генерируется в каждый миг, согласно движению или присутствию того, кто его созерцает: «Как свет создаётся всегда заново согласно присутствию светящегося, так мы говорим и про отражение в зеркале, что оно производится каждый раз согласно присутствию того, кто смотрит».

Бытие образа есть одна непрерывная генерация (*semper nova generatur*^{*}). Будучи генерацией и не субстанцией, он каждый миг создаётся заново, подобно ангелам, которые согласно Талмуду, поют хвалу Богу и внезапно исчезают в ничто.

Второе свойство отражения в том, что оно не может быть определено в категории количества и не является, собственно говоря, формой или образом. Скорее, это «вид образа или формы (*species imaginis et formae*)», который сам по себе не может быть назван ни длинным, ни широким, но «обладает только видимостью длины и ширины». То есть размеры отражения — это не измеримые количества, а только внешняя видимость, способы бытия и «черты» (*habitus vel dispositiones*). Это — когда мы можем сослаться только на «черты» или на *этос* — более интересное значение выражения

* всегда порождается вновь (*лат.*).

«быть в субъекте». То, что бытует в субъекте, имеет форму *species*, своего обыкновения, жеста. Это никогда не вещь, но всегда и только «вещь такого рода».

Термин *species*, что значит «внешний вид», «видимость», «вид», происходит от корня, означающего «смотреть, видеть» и встречается в *speculum* (зеркало), *spectrum* (образ, призрак), *perspicuus* (прозрачный, ясно видимый), *speciosus* (красивый, показывающий себя), *specimen* (пример, знак), *spectaculum* (зрелище). В качестве философского термина *species* используется для перевода греческого *eidos* (как *genus* для перевода *genos*^{*}); отсюда тот смысл, который термин приобретает в науках о природе (виды животных или растений) и в языке торговли, где термин будет обозначать «товары» (особенно в смысле «пряностей», «специй») и, позднее, деньги (*espèces*).

Образ есть бытие, чья сущность — быть видом, видимостью или внешностью. Специальное есть бытие, чья сущность заключена в его данности видимым, в его внешнем виде.

Специальное бытие абсолютно не субстанциально. Оно не имеет собственного места, но случается в субъекте, и есть в нем как *habitus* или способ существования, как образ есть в зеркале.

Вид каждой вещи есть её видимость, то есть её чистая интеллигибельность. Специальное бытие есть бытие, совпадающее со своим становлением видимым, с собственным откровением.

* род, вид, сорт (греч.).

Зеркало — это место, в котором мы обнаруживаем, что имеем образ и, одновременно, что он может существовать отдельно от нас, что наш «вид», или *imago*^{*}, нам не принадлежит. Между перцепцией образа и узнаванием себя в нём имеется промежуток, который средневековые поэты называли любовью. Зеркало Нарцисса есть, в этом смысле, источник любви, неслышанный и жестокий опыт, когда отражение есть и не есть наш образ.

Если этот промежуток отменяется, если мы узнаём себя — пусть на мгновение — без бытия в образе неузнанными и внушающими любовь, это значит, что любить больше невозможно, это значит верить, что мы являемся хозяевами собственного отражения, совпадаем с ним. Если промежуток между перцепцией и узнаванием продлится неопределённо долго, образ интериоризуется как фантазм, и любовь впадёт в психологию.

В Средние века вид называли *intentio*, намерение. Термин обозначает внутреннюю тягу (*intus tensio*) любого существа, толкающую его сделаться образом, общаться. Вид, в этом смысле, есть не что иное, как тяга, любовь, посредством которой всякое существо желает себя самого, желает продолжить собственное бытие, сообщить себя. В образе бытие и желание, экзистенция и позыв полностью совпадают. Любить другое существо означает: желать его вид, то есть то самое желание, каким оно желает продолжать своё бытие. Специальное бытие есть, в этом смысле, бытие

* форма (лат.).

совместное или общее, и это есть нечто вроде образа или лика человечества.

Вид не подразделяет род, он его выставляет. Бытие, желающее и желанное, в роде делается видом, становится видимым. И специальное бытие не означает индивидуальное, отождествлённое с тем или иным качеством, которые принадлежат исключительно ему. Оно означает, напротив, любое бытие, то есть такое, которое безразлично и общо всем своим качествам, обладает ими, не допуская идентификации ни с одним.

«Любое бытие есть желанное» есть тавтология*.

«Специальный» означает красивый и *только затем* неистинный, видимый. Вид означает то, что делает видимым, и *только затем* принцип классификации и эквивалентности. «Сделать вид» означает «прикинуться, ввести в заблуждение»; но индивидам, конституирующим вид, это придаёт уверенности.

Нет ничего более поучительного, чем это двойное значение термина «вид». Он есть то, что предлагается и передаётся взгляду, то, что делает видимым и, вместе с тем, то, что может — и должно любой ценой — быть зафиксировано в некоей субстанции и в некоем специфическом отличии, чтобы смочь конституировать некую идентичность.

Персона исходно означает маску, то есть нечто в высшей степени «специальное». Ничто не отражает лучше суть методов богословия, психологии и социологии,

* Ср. с родственностью слов русского языка: «любóе» и «лю́бое».

в центр которых поставлена персона, чем тот факт, что христианские богословы воспользовались этим термином для перевода греческого *hypostasis*^{*}, то есть чтобы привязать маску к субстанции (три персоны в одной субстанции). Персона есть захват вида и его крепление к субстанции, чтобы произвести её возможную идентификацию. Документы идентификации содержат фотографию (или другой механизм захвата вида).

Специальное должно быть везде уменьшено до персонального, а то — до субстанциального. Превращение вида в принцип идентичности и классификации есть первородный грех нашей культуры, её самая непоколебимая установка. Нечто персонализируется — его относят к некоей идентичности — только при условии принесения в жертву особенности. Специальное есть, на самом деле, бытие — лицо, жест, событие — которое, *ни на что* не походя, походит на *всё* остальное. Специальное бытие восхитительно, потому что предлагается, прежде всего, в общее пользование, но не может быть объектом частной собственности. Для персонального, напротив, невозможны ни пользование, ни наслаждение, но только собственность и ревность.

Ревнивец путает специальное с персональным, грубый примитив — персональное со специальным. *La jeune fille*^{**} ревнует к самой себе, добрая жена насилует саму себя⁶¹.

* сущность, природа (*греч.*).

** юная девушка (*фр.*).

Специальное бытие сообщает только собственную коммуникабельность. Но её отделили от самой себя и конституировали в некую автономную сферу. Специальное превратилось в спектакль. Спектакль есть отделение от общего бытия, то есть невозможность любви и триумф ревности.

Автор как жест

22 февраля 1969 года Мишель Фуко прочитал свой доклад «Что такое автор?»⁶² перед членами и гостями Французского философского общества. Двумя годами ранее публикация «Слов и вещей» наделала много шума, и в публице (среди прочих присутствовали Жан Валь, который представлял докладчика, Морис де Гандильяк, Люсьен Гольдман и Жак Лакан) не просто было отличить светское любопытство от ожидания объявленной темы. Сразу после вступления Фуко формулирует при помощи цитаты из Беккета («Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то, — какая разница, кто говорит») индифферентность по отношению к автору как девиз или фундаментальный принцип этики для современного письма. В письме главное, как он считает, не столько экспрессия субъекта, сколько зияние некоего промежутка, в котором пишущий субъект непрестанно исчезает: «...маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия».

Цитата из Беккета в своём утверждении содержит, однако, некое противоречие, которое позволяет иронично извлечь скрытую тему доклада. «Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то, — какая разница, кто говорит». Имеется, следовательно, *некто*, который хотя и оставаясь в нём анонимным и безликим, произнёс утверждение, — некто, без кого тезис, отрицающий

важность говорящего, не мог бы быть сформулирован. Тот же жест, отрицающий всякое значение идентичности автора, всё-таки утверждает его неустранимую необходимость.

Теперь Фуко может прояснить смысл своего действия. Оно основывается на различении двух понятий, которые часто путают: автор как реальный индивид, неукоснительно выносимый за скобки, и функция-автор, на которой Фуко только и фокусирует свой анализ. Имя автора не есть просто имя собственное, как все другие имена, ни в плане описания, ни в плане обозначения. Если я замечу, к примеру, что Пьер Дюпон не голубоглазый или не родился в Париже, как я ранее полагал, или не практиковал профессию медика, которую я в силу ряда причин ему приписывал, то имя собственное «Пьер Дюпон» продолжит и дальше указывать на ту же личность; но если я открою, что Шекспир не писал приписываемых ему трагедий и сочинил, напротив, «Новый Органон» Бэкона, то нельзя сказать определённо, что имя автора «Шекспир» не изменит свою функцию. Имя автора не отсылает просто к записям актов гражданского состояния, не «идёт, подобно имени собственному, изнутри некоего дискурса к реальному и внешнему индивиду, который его произвёл»; оно, в некотором роде, стремится «на границу текстов», для которых определяет статус и режим обращения внутри данного сообщества. «Можно было бы, следовательно, сказать, что в цивилизации, подобной нашей, имеется некоторое число дискурсов, наделённых функцией “автор”, тогда как другие её лишены... Функция “автор”, таким образом, характерна

для способа существования, обращения и функционирования вполне определённых дискурсов внутри того или иного общества».

Отсюда различные характеристики функции-автора в наше время: особая форма присвоения, которая санкционирует авторское право и, вместе с тем, возможность преследовать по закону и наказывать автора текста; возможность распознавать и отбирать из литературных и научных текстов дискурсы, которым соответствуют различные случаи той же функции; возможность определять аутентичность текстов, конституирующих канон, или, наоборот, возможность устанавливать их апокрифический характер; разброс повествовательной функции одновременно на нескольких субъектах, занимающих различные места; и, наконец, возможность конструировать трансдискурсивную функцию, которая конституирует автора за пределами его произведения как «основателя дискурсивности» (Маркс много больше, чем автор «Капитала», и Фрейд гораздо больше, чем автор «Толкования сновидений»).

Два года спустя, представляя в университете Буффало модифицированную версию доклада, Фуко ещё резче противопоставил реального автора-индивида и функцию-автора. «Автор не есть бесконечный источник значений, наполняющих произведение, автор не предшествует произведениям. Он есть определённый функциональный принцип, с помощью которого в нашей культуре осуществляются ограничение, исключение, отбор: одним словом, он есть принцип, посредством которого создаётся препятствие свободно-

му обращению, свободной манипуляции, свободной композиции, разборке и новой сборке вымысла».

В этом разделении между субъектом-автором и диспозитивами, реализующими его функцию в обществе, обнаруживается жест, которым глубоко отмечена стратегия Фуко. С одной стороны, Фуко не раз повторяет, что никогда не прекращал работу с субъективным, с другой, в контексте его исследований субъект как живой индивид представлен всякий раз только через объективные процессы субъективации, которые его конституируют, и диспозитивы, которые его вписывают и включают в механизмы власти. Вероятно, по этой причине враждебно настроенные критики имели возможность упрекнуть Фуко, не без определённой непоследовательности, в абсолютном безразличии к индивиду «из плоти и крови» и, вместе с тем, в решительно эстетском взгляде на субъективность. Эту кажущуюся апорию Фуко, впрочем, вполне осознавал. Представляя в начале восьмидесятых свой метод для *Dictionnaire des philosophes*^{*}, он писал, что «отвергать философские притязания за конституирующим субъектом не означает поступать так, как если бы субъект не существовал, и превращать его в абстракцию ради чистой объективности; этот отказ, напротив, имеет целью выявить процессы, определяющие практику, где субъект и объект формируются и трансформируются друг через друга и как функция друг друга»⁶³. А Люсьену Гольдману, который в дебатах, последовавших за докладом об авторе, приписал ему намерение отменить индивидуального субъекта, Фуко смог иронично воз-

* Словарь философов (фр.).

разить: «...определить, каким образом осуществляется функция “автор” ...не то же самое, что сказать, что автора не существует... Сдержим же слёзы»⁶⁴.

С этой точки зрения функция-автор предстаёт как процесс субъективации, через который индивид идентифицируется и конституируется как автор определённого *корпуса* текстов. Согласимся, что в этом случае любое расследование в отношении субъекта как индивида непременно обязано оставить некую архивную запись, определяющую, при каких условиях и в какой форме субъект может появиться в порядке дискурса. В этом порядке, согласно диагнозу, который Фуко не перестаёт повторять, «...маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мёртвого в игре в письмо». Автор не мёртв, но поставить себя в качестве автора означает занять место мертвеца. Существует некий субъект-автор и он, однако, может быть засвидетельствован только через след своего отсутствия. Но как отсутствие может быть сингулярным? И что означает для индивида занять место мертвеца, оставить свои следы на пустом месте?

В работах Фуко, возможно, имеется единственный текст, где эта трудность тематически прорастает в сознание и где нечитаемость субъекта проявляется на мгновение во всей своей красе. Речь идёт о «Жизни бесславных людей»⁶⁵, которая изначально задумана как предисловие к антологии архивных документов, тюремных списков и *lettres de cachet*⁶⁶, где встреча с властью, в тот самый момент, когда она клеймит позором человеческие жизни, вырывает эти жизни, которые

иначе не оставили бы никакого следа о себе, у мрака и у безмолвия. Ухмылка пономаря — атеиста и содомита — Жана Антуана Тузара, заключённого в замок Бисетр 21 апреля 1701 года, и упрямое, непонятное бродяжничество Матюрена Милана, помещённого в богадельню Шарантон 31 августа 1707 года, лишь на мгновение сверкнули в снопе света, который направила на них власть; и, тем не менее, что-то в том кратком, внезапном озарении выходит за рамки субъективации, приговорившей их к бесчестью, запечатлелось в лаконичных архивных актах, словно светящийся след какой-то другой жизни и какой-то другой истории. Конечно, бесславные жизни являются на наш суд только по повестке, которую направляет им дискурс власти, фиксируя их на миг как виновников злодейских поступков и речей. Однако, как на тех фотографиях, откуда на нас смотрит лицо некоей незнакомки, далёкое и самое близкое, что-то в том бесчестье взыскует собственного имени, свидетельствует о себе за пределами всякого выражения и любого воспоминания.

В каком виде эти жизни представлены в неразборчивых рукописных аннотациях, которые навсегда передали их в безжалостный архив бесчестья? Анонимные писари, мелкие служащие, составившие эти заметки, определённо не собирались ни узнавать, ни отображать этих людей — заклеить позором было их единственной целью. И всё-таки по крайней мере на миг жизни на тех страницах вспыхивают чёрным, слепящим светом. Но можно ли поэтому сказать, что они нашли там выражение, что хотя бы в минимальной степени состоят с нами в своего рода коммуникации,

открыты для знакомства? Наоборот, жест, которым их зафиксировали, вроде бы отнимает у них навсегда любую возможную презентацию, как если бы они появились в языке только при условии оставаться там абсолютно невыраженными.

Тогда возможно, что текст 1977 года содержит нечто вроде ключа для дешифровки доклада об авторе, что бесславная жизнь некоторым образом конституирует парадигму присутствия-отсутствия автора в произведении. Если мы назовём жестом то, что остаётся невыраженным в любом акте выражения, то можно было бы сказать в таком случае, что, точно как бесславный, автор представлен в тексте единственно неким жестом, делающим возможной экспрессию в той же мере, в какой назначает на её место пустой промежуток.

Как понять способ этого сингулярного присутствия, в котором жизнь открывается нам только через то, что её замалчивает и скривляет в некую гримасу? Фуко, кажется, отдавал себе отчёт в этой трудности. «И не сборник портретов, — пишет он, — вы увидите здесь — тут ловушки, доспехи, крики, поступки, отношения, уловки, интриги, орудиями которых были слова. В этих нескольких фразах “разыграны” (*jouées*) настоящие жизни, и под этим я разумею не то, что они в них изображались, а то, что на самом деле их свобода, их несчастье, часто их смерть и в любом случае их участь были в них решены, по крайней мере, отчасти. Такой дискурс действительно перечеркнул их жизни; над этими существами нависла угроза, и они сгнули в этих словах»⁶⁷.

Что невозможно обратиться ни к портретам, ни к биографиям, ранее уже было определено; то, что скрепляет бесславные жизни с теми лаконичными письменами, где они отмечены, не есть отношение репрезентации или фигурального изображения, но нечто другое и более существенное: они в тех фразах были «разыграны», их свобода и их злосчастная судьба были там поставлены на карту и предreshены.

Где Матюрен Милан? Где Жан-Антуан Тузар? Не в лаконичных записях, где зарегистрировано их присутствие в архиве бесславия. И даже не вне архива, в некоей биографической реальности, о которой мы не знаем буквально ничего. Они стоят на пороге текста, где были разыграны, или, скорее, их отсутствие, их навсегда повернутые к нам спины обозначают границу архива, как жест, одновременно и сделавший её возможной, и вышедший за неё, сведя её интенцию к нулю.

««Разыграны» (*jouées*) настоящие жизни» — в данном контексте выражение двусмысленное, что подчеркивают кавычки. Не столько потому, что *jouer*^{*} имеет также некое театральное значение (фраза могла бы также означать «были разыграны на сцене, исполнены»), сколько потому, что в тексте то действующее лицо, которое разыграло жизни, осталось умышленно в тени. Кто поставил жизни на карту? Сами эти бесславные люди, предавшиеся без остатка, как Матюрен Милан, бродяжничеству или, как Жан Антуан Тузар, содомским страстям? Или, скорее, что представляется более вероятным, именно заговор родственников,

* играть (*фр.*).

анонимных чиновников, канцеляристов и полицейских привёл к их принудительной изоляции? Бесславная жизнь как будто не принадлежит целиком ни одним, ни другим, ни именным анкетным данным, которые должны бы, в конце концов, ей соответствовать, ни властным функционерам, которые как-никак, в конце концов, выносили по ней решение. В неё лишь играли, ею никогда не обладали, её никогда не отображали, о ней никогда не рассказывали — поэтому она есть возможное, но пустое место для некоторой этики, для некоторой формы жизни.

Но что для отдельной жизни означает поставить себя — или быть поставленной — на карту?

Настасья Филипповна — из «Идиота» Достоевского — вошла в гостиную своей квартиры в тот вечер, который решит её жизнь. Она обещала Афанасию Ивановичу Тоцкому, человеку, обесчестившему её и до сих пор содержавшему, дать ответ на его предложение выйти замуж за молодого Ганю в обмен на 75 000 рублей. В гостиной собрались все её друзья и знакомые, а ещё генерал Епанчин, ещё непередаваемый Лебедев, ещё ядовитый Фердыщенко, ещё князь Мышкин, ещё Рогожин, который появляется в определённый момент во главе неприличной компании, держа пакет со ста тысячами рублями, предназначенными Настасье. С самого начала вечеринка выглядела как-то болезненно, лихорадочно. Впрочем, хозяйка квартиры только и повторяла: «У меня лихорадка, я больна»⁶⁸.

Соглашаясь играть в отвратительную салонную игру, предложенную Фердыщенко, когда каждый должен исповедаться в собственном бесчестье, Настасья

сразу подводит всю вечеринку под знак игры. И ради игры или каприза предлагает князю Мышкину, который был ей почти не знаком, решить, как ей ответить Тоцкому. Но потом события стремительно меняются и действие подходит к развязке. Вдруг она соглашается выйти замуж за князя, чтобы сразу же отказаться и выбрать пьяного Рогожина. И внезапно, как одержимая, хватает пакет со ста тысячами рублями и бросает его в огонь, пообещав алчному Гане, что деньги будут его, если он выхватит их из пламени своими руками.

Что движет поступками Настасьи Филипповны? Конечно, её жесты, и без того кажущиеся чрезмерными, несравнимо превосходят ожидания всех присутствующих (за исключением только Мышкина). И, к тому же, невозможно усмотреть в них что-либо подобное рациональному решению или моральному принципу. Нельзя даже сказать, что она действует из мести (Тоцкому, например). От начала до конца Настасья кажется жертвой бреда, что и её друзья не устают отмечать («Да что ты, что ты, матушка! Подлинно припадки находят; с ума, что ли, сошла?»⁶⁹).

Настасья Филипповна поставила свою жизнь на карту — или, возможно, позволила, чтобы в неё играли Мышкин, Рогожин, Лебедев и, по сути, собственный каприз. Поэтому её поведение необъяснимо, поэтому она остаётся совершенно недостижимой и непонятой во всех своих действиях. Этическая жизнь — не такая, которая просто укладывается в моральные нормы, но такая, что согласна поставить на карту свои жесты без возврата и без остатка. В данном случае даже с риском, что её счастье и её беда будут предрешены раз и навсегда.

Автор обозначает место, где в произведении разыграна некая жизнь. Разыграна, но не выражена; разыграна, но не услышана. Поэтому автор может остаться в произведении только неслышанным и невысказанным. И он есть то нечитаемое, которое даёт возможность чтения, та легендарная пустота, от которой производны письмо и дискурс. Жест автора подтверждается в произведении, которому, как-никак, он даёт жизнь, словно некое присутствие, неуместное и чуждое, так же как, согласно теоретикам комедии дель арте, отсебятина Арлекина без конца прерывает разворачивающееся на сцене действие, упрямо разрушая сюжет. И всё-таки подобно тому, как, согласно тем же самым теоретикам, отсебятина обязана своим именем* тому факту, что, подобно лассо, она каждый раз возвращается, чтобы вновь натянуть ослабшую и провисшую верёвку, так и жест автора гарантирует жизнь произведения только через неустрашимое присутствие невыразительной пограничной каймы. Подобно миму с его немотой, подобно Арлекину с его отсебятиной, он неустанно возвращается, чтобы вновь скрыться в том зиянии, которое сам и сотворил. И как в некоторых старых книгах, воспроизводящих рядом с титульным листом портрет или фотографию автора, мы тщетно пытаемся расшифровать в его загадочных чертах причины и смысл произведения, так жест автора брезжит на границе произведения, словно не поддающийся трактовке экзерг⁷⁰, который иронично делает вид, будто скрывает тайну, которой у него нет.

* «отсебятина» по-итальянски *lazzo*.

И всё же именно этот нечитаемый жест, это место, оставшееся вакантным, как раз и делает возможным чтение. Возьмём стихотворение, которое начинается *Padre polvo que subes de España*⁷¹. Мы знаем — или, по крайней мере, так нам сказали — что оно было написано однажды в 1937 году человеком по имени Сесар Вальехо, родившимся в Перу в 1892 году и сейчас покоящемся на кладбище Монпарнас в Париже рядом со своей женой Жоржеттой, которая пережила его на много лет и является вроде бы ответственной за дурную редакцию этого стихотворения и других посмертных текстов. Попробуем уточнить отношение, конституирующее это стихотворение как произведение Сесара Вальехо (или Сесара Вальехо в качестве автора этого стихотворения). Должны ли мы понимать это отношение в том смысле, что в определённый день это особенное чувство, эта несравненная мысль прошли на мгновение в уме и в душе индивида по имени Сесар Вальехо? Ничего подобного. Вероятно, напротив, только после написания — или в ходе написания — стихотворения та мысль и то чувство стали для него реальными, точными и неотчуждаемыми от автора в каждой детали, в каждом нюансе (так, как это становится для нас только в момент, когда мы читаем стихотворение).

Означает ли это, что место мысли и чувства находится в самом стихотворении, в знаках, составляющих текст? Но каким образом страсть, мысль могли бы сохраниться в листе бумаги? Для определённости некое чувство, некая мысль требуют субъекта, который их мыслит и испытывает. Чтобы они сделались присутствующими, нужно, следовательно, чтобы некто взял

в руки книгу, отважился читать. Но это может означать лишь то, что этот индивид займёт в поэме именно то пустое место, которое оставил там автор, и повторит тот же самый невыраженный жест, посредством которого автор засвидетельствовал своё отсутствие в произведении.

Место поэмы — или, скорее, её местопребывание — не находится, следовательно, ни в тексте, ни в авторе (или в читателе): оно в жесте, с помощью которого автор и читатель помещаются в действие в тексте и в то же самое время бесконечно оттуда удаляются. Автор — не что иное, как свидетель, гарант собственного отсутствия в произведении, включившем его в разыгрываемое действие; а читатель не может ничего, кроме как вновь выполнить то же свидетельство, не может ничего, кроме как сделаться, в свою очередь, гарантом своей неустанной игры в собственное отсутствие. Как мысль, согласно философии Аверроэса, уникальна и отдельна от индивидов, которые от раза к разу объединяются с ней через их воображение и их фантазмы, так автор и читатель относятся к произведению только при условии оставаться там невыраженными. И всё же в тексте нет иного света, чем тот — непрозрачный — который исходит от свидетельства этого отсутствия.

Но именно поэтому автор означает также предел, за который не может выйти никакая интерпретация. Где чтение придуманного встречает тем или иным образом пустое место прожитого, оно должно остановиться. Потому что столь же незаконно пытаться конструировать личность автора через произведение, как и пробовать сделать свой жест секретным шифром чтения.

Возможно, теперь апория Фуко начинает становиться менее загадочной. Субъект — как автор, как жизнь бесславного человека — не есть нечто, что может быть достигнуто напрямую, словно некая субстанциальная действительность, присутствующая где-то; наоборот, он есть то, что вытекает из встречи и схватки с диспозитивами, в рамках которых он был помещён — поместил себя сам — в разыгрываемое действие. Потому также письмо — любое, а не только принадлежащее канцеляристам архива позора — есть некий диспозитив, и история людей есть, возможно, не что иное, как непрерывная схватка с диспозитивами, которые они сами произвели — прежде всего, вместе с языком. И как автор должен остаться невыраженным в произведении и, тем не менее, именно таким образом он подтверждает собственное неустранимое присутствие, так и субъективность показывается и сопротивляется с большей силой в момент, когда диспозитивы захватывают её и ставят на карту. Субъективность производится там, где живое, встречая язык и превращаясь в игру в нём без остатка, предъявляет в некотором жесте собственную к нему несводимость. Всё остальное есть психология, и нигде в психологии мы не встретим ничего подобного этическому субъекту, форме жизни.

Похвала профанации

Римские юристы отлично понимали, что означает «профанировать». Сакральными или религиозными были вещи, которые неким образом принадлежали богам. Как таковые, они были изъяты из свободного человеческого пользования и из коммерции, не могли быть ни проданы, ни отданы в залог, ни уступлены в usufruct, ни обременены сервитутом⁷². Кошунственным было любое действие, нарушавшее или обходившее эту их особую недоступность, что резервировала их исключительно для богов небесных (и тогда их называли именно «сакральными») или подземных (в этом случае они назывались просто «религиозными»). И если «освящать» (*sacrare*) было термином, обозначавшим уход вещей из сферы человеческого права, то «профанировать» обозначало, наоборот, их возврат к свободному использованию людьми. «Профанное, — как пишет великий юрист Требаций, — говорится именно в том смысле, что из священного или религиозного, которым было, оно возвращено в пользование и собственность людей». А «чистым» было место, избавленное от своего предназначения богам мёртвых и не бывшее больше «ни сакральным, ни святым, ни религиозным, освобождённым от всех имён этого рода» (D. 11, 7, 2)⁷³.

Вещь, возвращённая в общечеловеческое пользование, — чистая, профанная, свободная от сакраль-

ных имён. Но здесь пользование не предстаёт чем-то естественным: напротив, к нему подходят только посредством профанации. Похоже, что между «пользоваться» и «профанировать» должна существовать особая связь, которую необходимо прояснить.

Религию можно определить как то, что изымает вещи, места, животных или людей из общего пользования и переносит их в некую обособленную сферу. Не только религии не существует без обособления, но и всякое обособление содержит или сохраняет в себе естественное религиозное ядро. Диспозитив, приводящий в действие и регулирующий это обособление, есть жертвоприношение: через серию тщательно проработанных и различных в разных культурах ритуалов, которые Юбер и Мосс терпеливо инвентаризировали⁷⁴, жертвоприношение всегда санкционирует переход какой-то вещи из профанного в сакральное, из сферы человеческой в сферу божественную. Существенна здесь цезура, разделяющая эти две сферы, порог, который жертва должна пересечь, неважно, в каком направлении. То, что было ритуально обособлено, может быть возвращено из ритуала в профанную сферу. Одна из простейших форм профанаций реализуется через контакт (*contagione*^{*}) в том же жертвоприношении, которое выполняет и регулирует переход жертвы из человеческой сферы в божественную. Часть жертвы (кишки, внутренние органы: печень, сердце, желчный пузырь, лёгкие) зарезервирована для богов, а то, что осталось, может быть употреблено людьми. Тем,

* заражение (лат.).

кто участвует в ритуале, достаточно прикоснуться к этому мясу, тогда оно становится профанным и может быть просто съедено. Существует профанная контактиозность, прикосновение, которое расколдовывает и возвращает в пользование то, что сакральное ранее обособило и заморозило.

Термин *religio** не произошёл, согласно этимологии столь же безжизненной, сколь и неверной, от *religare* (того, что связывает и объединяет человека и бога). Он происходит от *relegere*** , что указывает на скрупулезность и внимание, которые должны характеризовать отношения с богами, на тревожные сомнения (“*rileg-gere*”) перед формами — и формулировками — соблюдаемыми, чтобы уважить дистанцию между священным и профанным. *Religio* это не то, что объединяет людей и богов, но то, что охраняет различия между ними. Религии поэтому противостоит не неверие и безразличие по отношению к божественному, а «небрежность», то есть поза, независимая и «отсутствующая» (то есть избегающая *religio* норм) по отношению к вещам и их использованию, к формам обособления и их значению. Профанировать значит открыть возможность некоей специальной формы небрежности, которая игнорирует обособление или, скорее, находит для него особое применение.

Переход от сакрального к профанному может произойти также при несоответствующем использовании (или, скорее, при новом использовании) сакрального.

* религия (*лат.*).

** вновь собирать, перечитывать (*лат.*).

Речь идёт об игре. Замечено, что сфера сакрального и сфера игры тесно связаны. Большинство известных нам игр произошло от древних сакральных церемоний, ритуалов и пророческих практик, которые когда-то входили, говоря в широком смысле, в религиозную сферу. Хоровод вначале был брачным ритуалом; игра в мяч воспроизводит борьбу богов за обладание солнцем; азартные игры происходят от оракульских практик; волчок и шахматная доска были инструментами предсказания. Анализируя это отношение между игрой и ритуалом, Эмиль Бенвенист показал, что игра не только пришла из сферы сакрального, но и представляет собой в некотором роде её перевертыш⁷⁵. Могущество сакрального акта, как он пишет, коренится в соединении мифа, который рассказывает историю, и ритуала, который её воспроизводит и выводит на сцену. Игра разрывает это единство: как *ludus*, или игра действия, она отбрасывает миф и сохраняет ритуал; как *jocus*, или словесная игра, она стирает ритуал и оставляет миф в живых. «Если сакральное может определяться через единственность мифа и ритуала, то мы могли бы говорить об игре тогда, когда сакральная операция выполнена лишь наполовину, когда только миф переведён в слова или только ритуал — в действия»⁷⁶.

Это означает, что игра высвобождает и выводит человечество из сферы сакрального, а не просто уничтожает её. Использование, в которое передаётся сакральное, есть особенное использование, не совпадающее с утилитарным потреблением. «Профанация» посредством игры, по сути дела, не относится только к сфере религиозной. Дети, играющие со всяким старь-

ём, оказавшимся под рукой, превращают в игрушку и то, что относится к сфере экономики, войны, права и другой деятельности, каковую мы привыкли считать серьёзной. Автомобиль, огнестрельное оружие, юридический договор мгновенно превращаются в игрушки. Общим в таких случаях профанации сакрального является переход от *religio*, которая теперь уже ощущается как фальшивая и гнетущая, к небрежности как *vera religio*^{*}. И она не означает беспечность (ничье внимание не выдержит сравнения с таковым играющего ребёнка), но некое новое измерение использования, которое дети и философы передают человечеству. Это тот вид использования, которое Беньямин, должно быть, имел в виду, когда писал по поводу «Нового адвоката», что право, более не применяемое, но лишь изучаемое, есть врата справедливости⁷⁷. Как *religio*, более не соблюдаемая, но обыгрываемая, открывает дверь к использованию, так могущество экономики, права и политики, дезактивированное в игре, становится вратами некоего нового счастья.

Игра как орган профанации повсеместно в упадке. Что современный человек больше не понимает в игре, подтверждается именно головокружительным умножением новых и старых игр. В игре, на танцах и на вечеринках он, в самом деле, безнадежно и упорно ищет как раз противоположное тому, что мог бы там найти: возможность вновь приблизиться к утраченному празднику, возвращение к сакральному и к его ритуалам, даже в форме пошлых церемоний новой

* истинная религия (лат.).

религии зрелищ или уроков танго в провинциальном зале. В этом смысле массовые телевизионные игры исполняют роль некоей новой литургии, они бессознательно секуляризуют религиозную интенцию. Возвратить игру к её сугубо профанному призванию является политической задачей.

В этом смысле надо делать различие между секуляризацией и профанацией. Секуляризация есть форма вытеснения, которая оставляет в неприкосновенности силы, ограничиваясь их передвижением с одного места на другое. Таким образом, политическая секуляризация богословских понятий (трансцендентность Бога как парадигма могущества государя) не делает ничего другого, кроме перемещения небесной монархии на монархию земную, оставляя нетронутым её могущество. Профанация, напротив, нейтрализует то, что профанируется. Однажды профанированное, прежде недоступное и обособленное, теперь теряет свою ауру и возвращается в пользование.

Обе суть политические операции: но первая имеет дело с практикой власти, которая укрепляется, получая новую сакральную основу; вторая дезактивирует диспозитивы власти и возвращает в общее пользование пространства, которые раньше были властью сконфискованы.

Филологи непрестанно удивляются двойному, противоречивому значению, которое глагол *profanare** якобы имеет в латинском языке: с одной стороны, делать профанным, с другой — в значении, засвидетель-

* профанировать (лат.).

ствованном лишь в нескольких случаях — приносить в жертву. Речь идёт о двусмысленности, кажущейся свойственной лексикону сакрального как такового: прилагательное *sacer*^{*}, с долей абсурда, замеченной уже Фрейдом, могло бы означать как «августейший, посвящённый богам», так и «прóклятый, исключённый из общества». Обсуждаемая здесь двусмысленность не вызвана лишь недоразумением, она, так сказать, конституирована операцией профанирования — или обратной ей, посвящения. Так как они относятся к одному и тому же объекту, который должен переходить от профанного к сакральному и от сакрального к профанному, они каждый раз должны иметь дело с чем-то, подобным остатку профанности, присутствующему в каждой посвящённой вещи, и остатку сакральности в каждом профанированном объекте.

Возьмём термин *sacer*. Он обозначает то, что́ через торжественный акт *sacratio*^{**} или *devotio*^{***} (когда командир посвящает свою жизнь богам ада, чтобы гарантировать победу) было передано богам, принадлежит исключительно им. И тем не менее в выражении *homo sacer*^{****} это прилагательное вроде бы обозначает некоего индивида, который, будучи исключён из общества, может быть безнаказанно убит, но не может быть принесён в жертву богам. Что здесь произошло на самом деле? А то, что человек посвящённый, то есть принадлежащий богам, пережил ритуал, обособивший его от

* посвящённый (лат.).

** посвящение (лат.).

*** обетование (лат.).

**** человек обречённый (лат.).

других людей, и продолжает вести среди них внешне профанное существование. В профанном мире его телу свойственен некий неустрашимый остаток сакральности, который изымает его из нормального общения с себе подобными и предоставляет ему возможность насильственной смерти, возвращающей его богам, которым он поистине принадлежит; в сфере же божественной он не может быть принесён в жертву и исключается из культа, потому что его жизнь уже есть собственность богов, и все же, поскольку она, так сказать, сама себя пережила, она вносит некий неуместный остаток профанности в круг сакрального. Следовательно, сакральное и профанное представляют в машине жертвоприношения систему с двумя полюсами, в которой флуктуирующее означаемое переходит от одного полюса к другому, всё-таки не прекращая относиться к тому же объекту. Но в данном случае характерно, что эта машина может обеспечивать распределение пользования между человеческим и божественным и возвращать время от времени людям то, что было пожертвовано богам. Отсюда смешение двух операций в древнеримском жертвоприношении, когда одна часть той же посвящённой жертвы профанирована для раздачи и употребления людьми, в то время как другая предназначена богам.

С этой точки зрения становятся, возможно, более понятны та навязчивая забота и неумолимая серьёзность, пример коих в христианской религии должны были подавать богословы, папы и императоры, чтобы обеспечить, по мере возможности, непротиворечивость и ясность понятия пресуществления в жертво-

приношении мессы и понятий воплощения и *omoisia** в догмате Троицы. Потому что здесь на кон было поставлено ничуть не меньше, чем выживание религиозной системы, которая вовлекла самого Бога в качестве жертвы жертвоприношения и, таким образом, внесла в него то обособление, каковое в язычестве касалось только вещей человеческих. А именно: речь шла о сопротивлении — через одновременное присутствие двух природ в одинарной персоне или в одинарной жертве — смешению божественного и человеческого, что угрожало парализовать христианскую машину жертвоприношения. Учение о воплощении гарантировало, что божественная и человеческая природа были представлены неслиянно в одной и той же личности, так же как пресуществование гарантировало, что некий сорт хлеба и вина претворялся без остатка в тело Христа. Получается, что в христианстве, с приходом Бога как жертвы жертвоприношения и с ярко выраженным присутствием мессианской тенденции, приведшими к кризису различения между сакральным и профанным, религиозная машина вроде бы достигла предельной точки или зоны неразрешимости, где божественная сфера всегда в состоянии крушения в сферу человеческую, и человек уже навсегда проник в божественное.

«Капитализм как религия»⁷⁸ — название одного из наиболее глубоких посмертно опубликованных фрагментов Беньямина. По Беньямину, капитализм не представляет собой, как у Вебера, лишь некую секу-

* единосущие (*греч.*).

ляризацию протестантской веры, но он сам есть по существу феномен религиозный, появляющийся в виде паразита, начиная с христианства. Как таковой, как религия современности, он определяется тремя признаками: 1. Это некая культовая религия, возможно, наиболее экстремальная и абсолютная из всех, существовавших когда-либо. Всё в ней имеет значение только по отношению к исполнению культа, а не в отношении догмы или идеи. 2. Это культ перманентный, он есть «отправление некоего культа *sans trêve et sans merci*⁷⁹». Невозможно различить здесь дни праздников и рабочие дни, но имеется один-единственный сплошной день праздника, в котором работа совпадает с отправлением культа. 3. Капиталистический культ даёт право не на спасение или на искупление греха, но на сам грех. «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, и в первую очередь, ввергнуть самого Бога в эту вину ... он не умер, он ввергнут в человеческий удел».

Именно потому, что он направляет все свои силы не на спасение, но на грех, не на надежду, но на отчаяние, капитализм как религия грезит не об изменении мира, но о его разрушении. И его власть в наше время настолько тотальна, что даже три великих пророка современности (Ницше, Маркс и Фрейд), согласно Беньямину, с ним сговорились и, таким образом, солидарны с религией отчаяния. «Этот переход человеческой планиды через дом отчаяния в абсолютном

одиночестве своего пути и есть тот *этнос*, который определил Ницше. Этот человек — сверхчеловек, который первым начинает осознанно исполнять завет капиталистической религии». Но фрейдистская теория также входит в состав служения капиталистическому культу: «...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».

Попытаемся проследить соображения Бенямина в перспективе, которая нам здесь интересна. Мы могли бы сказать тогда, что капитализм, доведя до крайности тенденцию, уже присутствующую в христианстве, распространяет на все сферы и абсолютизирует в них структуру обособления, которая определяет любую религию. Там, где жертвоприношение означало переход от профанного к сакральному и от сакрального к профанному, теперь есть один-единственный, многообразный и нескончаемый процесс обособления, охватывающий каждую вещь, каждое место, каждое человеческое занятие, чтобы отделить их от самих себя при полном безразличии к цезуре сакральное/ профанное, божественное/ человеческое. В своей крайней форме капиталистическая религия реализует чистую форму обособления, когда обособляется не более чем ничто. Абсолютная профанация теперь без остатка совпадает с освящением, столь же пустым, сколь и полным. И как в товаре разделение свойственно самой форме объекта, который раскалывается на потребительную стоимость и меновую стоимость и превраща-

ется в неуловимый фетиш, так сейчас всё, что действовало, производило и переживало — даже человеческое тело, даже сексуальность, даже язык — отделяется от самого себя и перемещается в некую самостоятельную сферу, которая не допускает больше никакого субстанциального деления и в которой какое бы то ни было пользование становится невозможным. Эта сфера есть потребление. Если, как было предложено, мы назовём «зрелищем»⁸⁰ экстремальную фазу капитализма, в которой сейчас живём, когда всё предъявлено в своей отдалённости от себя, тогда зрелище и потребление суть две стороны единой невозможности пользоваться. То, чем нельзя пользоваться, предназначено как таковое для потребления и для предъявления зрителям. Но это означает, что профанирование стало невозможным (или, по крайней мере, требует особых процедур). Если профанировать означает возвращать в общее пользование то, что было перемещено в сферу сакрального, тогда капиталистическая религия в своей экстремальной фазе стремится к созданию чего-то абсолютно непрофанируемого.

В богословии канон потребления как невозможности пользования был установлен в XIII веке Римской курией в ходе конфликта, возникшего у неё с Орденом францисканцев. В своём требовании «высочайшей бедности» францисканцы утверждали возможность пользования, полностью изъятого из сферы права, — возможность, которую они, для того чтобы отличить её от узурфрукта и от любого другого права пользования, называли *usus facti*, пользование фактическое (или де-факто). Против них Иоанн XXII, неприми-

римый противник ордена, издал свою буллу *Ad conditorem canonum**. В вещах, служащих объектами потребления, как утверждает он, таких как пища, одежда и т. п., пользования, отличного от владения, быть не может, потому что оно исчерпывается полностью в акте их потребления, то есть их уничтожения (*abusus*). Потребление, которое необходимо разрушает вещь, есть не что иное, как невозможность или отрицание пользования, предполагающего, что субстанция вещи остаётся нетронутой (*salva rei substantia*). И это ещё не всё: простое фактическое пользование, отличное от владения, не существует в природе, оно не есть ни в коем случае нечто, что можно «иметь». «Сам по себе акт пользования не существует в природе ни до его исполнения, ни пока он исполняется, ни после того, как он исполнен. На самом деле потребление, даже в акте своего исполнения, есть всегда уже в прошлом или в будущем, и нельзя сказать, что как таковое существует в природе, но только в воспоминании или в ожидании. Поэтому его невозможно иметь иначе, как в миг его исчезновения»⁸¹.

Таким образом, неким нечаянным пророчеством Иоанн XXII задаёт парадигму невозможности пользоваться, которой предстояло дожидаться исполнения много веков спустя в обществе потребления. Это упорное отрицание пользования уловило, однако, его природу радикальнее, чем это смогли делать те, кто отстаивал его внутри Ордена францисканцев. Потому что чистое пользование является, по своей аргументации, не столько чем-то несуществующим — оно существу-

* «К учредителю норм» (лат.).

ет фактически одновременно с актом потребления — сколько, скорее, чем-то, что никак нельзя иметь, что никогда не может конституировать собственность (*dominium*). Пользование есть то, что всегда связано с чем-то неприсваиваемым, оно относится к вещам в той мере, в какой они не могут становиться объектами владения. Но в этом случае пользование обнажает также истинную природу собственности, которая есть не что иное, как диспозитив, перемещающий свободное пользование в некую обособленную сферу, где оно превращается в право. Если сегодня потребители в массовом обществе несчастны, то не только потому, что потребляют объекты, инкорпорировавшие в себя невозможность пользования, но также и, прежде всего, потому, что верят в осуществление своего права собственности на них, утратив способность их профанировать.

Невозможность пользоваться находит своё действительное место в Музее. Музеефикация мира сегодня есть свершившийся факт. Духовные силы, определяющие жизнь людей — искусство, религия, философия, представление о природе, даже политика, — одна за другой, по нарастающей, послушно удаляются в Музей. «Музей» означает здесь не место или физически определённое пространство, но отдельное измерение, куда перемещается то, что некогда ощущалось как истинное и окончательное, а сегодня — уже нет. Музей в этом смысле может совпасть с целым городом (Эворой, Венецией, объявленными достоянием человечества), с неким регионом (объявленным природным парком или оазисом) и даже с группой инди-

видов (в качестве представителей некоей исчезнувшей формы жизни). Но говоря в более общем плане, всё сегодня может стать Музеем, потому что этот термин просто обозначает экспозицию невозможности пользоваться, проживать, испытывать.

Поэтому в Музее аналогия между капитализмом и религией становится очевидной. Музей занимает как раз то пространство и исполняет ту функцию, которые когда-то были зарезервированы за Храмом как местом жертвоприношения. Верующим в Храме — или паломникам, скитающимся по земле от храма к храму, от святилища к святилищу — соответствуют сегодня туристы, путешествующие без усталости по миру, отчуждённому в Музей. Но тогда как верующие и паломники, в конечном счёте, принимали участие в жертвоприношении, которое, выделяя жертву в сакральную сферу, восстанавливало законные отношения между божественным и человеческим, туристы собственной персоной отправляют некий жертвенный акт, состоящий в огорчительном опыте разрушения любого возможного применения. Если христиане были «паломниками», то есть чужаками на земле, поскольку знали, что их отечество на небесах, адепты нового капиталистического культа не имеют никакого отечества, поскольку пребывают в чистой форме обособления. Куда бы они ни отправились, они вновь находят умноженную и доведённую до крайности невозможность проживать, с каковой уже познакомились в своём доме и в своём городе, ту самую неспособность пользоваться, которую они испытывали в супермаркетах, в моллах и в телевизионных зрелищах. Поэтому поскольку туризм представляет собой культ и главный

алтарь капиталистической религии, он сегодня является основной индустрией в мире, вовлекающей каждый год более 650 миллионов человек. И ничто так не удивительно, как факт, что миллионам простых людей удаётся испытать на собственной шкуре опыт, возможно, самый ужасный из доставшихся кому-либо: опыт безвозвратной утраты всякого использования, абсолютной невозможности профанировать.

Возможно, однако, что Непрофанируемое, на котором основывается капиталистическая религия, в действительности не таково, и что сегодня есть действующие формы профанации. Поэтому следует помнить, что профанация не просто возвращает нечто к естественному применению, предсуществовавшему его выделению в религиозную, экономическую или юридическую сферу. Как ясно показывает пример игры, её действие коварнее и сложнее, оно не ограничивается отменой формы обособления для отыскания некоего подлинного применения — по ту или по эту сторону от себя. В природе тоже предаются профанации. Кошка, играющая с клубком, как если бы он был мышью, — в точности как ребёнок со старинными религиозными символами или с объектами, которые принадлежали сфере экономики, — специально понарошку использует приёмы, свойственные хищнику (или, в случае ребёнка, религиозному культу или миру работы). Эти приёмы не исчезают, но благодаря подстановке клубка вместо мыши (или игрушки вместо сакрального объекта) они дезактивируются и, таким образом, открываются для нового возможного использования.

Но о каком использовании идёт речь? Что такое для кошки возможное использование клубка? Оно состоит в освобождении поведения от его генетической программы в определённой сфере (повадки хищника, охота). Поведение, таким способом освобождённое, репродуцирует и подражательно воспроизводит те же формы активности, от которых оно эмансипировалось, но опустошённые от их смысла и от необходимого отношения к цели, открытые и доступные для нового использования. Игра с клубком — это освобождение мыши от её бытия добычей, и инстинкта хищника от необходимости быть готовым к поимке и убийству мыши: и тем не менее эта игра выводит на сцену те самые приёмы, которые характеризуют охоту. Возникающая здесь деятельность становится, таким образом, чистым средством, то есть некоей практикой, которая, цепко удерживая свою природу средства, эмансипируется от своей зависимости от намерения, радостно забывает свою цель и может теперь выступать как таковая, как средство без цели. То есть создать новое применение возможно, только дезактивировав старое, сделав его неработающим.

Обособление практикуется, кроме того и прежде всего, в сфере тела, как подавление и выделение определённых физиологических функций. Одна из них это дефекация, которая в нашем обществе изолирована и скрыта через серию диспозитивов и запретов (относящихся как к поведению, так и к языку). Что это значит — профанировать дефекацию? Уж точно не возврат к мнимой естественности или получение удовольствия от извращённых действий (что всё же лучше, чем ничего). Речь, напротив, идёт о том, что-

бы археологически подойти к дефекации как к полю полярных напряжений между природой и культурой, частным и публичным, единичным и общим. То есть: научиться новому использованию испражнений, как дети пытаются делать на свой лад, прежде чем ввести подавление и обособление. Формы этого общего пользования могут быть изобретены только коллективно. Как заметил однажды Итало Кальвино, испражнения также суть некая человеческая продукция, как и другие, только с ними не случилось никакой истории⁸². Поэтому всякая одиночная попытка их профанировать может иметь только пародийное значение, как в сцене дефекации вокруг обеденного стола в фильме Бунюэля⁸³.

Испражнения — понятно — здесь только символ того, что было обособлено и может быть возвращено в коллективное пользование. Но возможно ли общество без обособлений? Вопрос, возможно, плохо сформулирован. Ведь профанировать означает не просто упразднить и вычеркнуть обособления, но научиться давать им новое применение, играть с ними. Бесклассовое общество есть не общество, которое упразднило и утратило всякую память о различии классов, но общество, которое умеет дезактивировать диспозитивы этих различий путём создания возможностей для их нового применения, через их трансформацию в чистые средства.

Ничто, однако, так не хрупко и не бренно, как сфера чистых средств. Также и игра в нашем обществе носит эпизодический характер, после неё нормальная жизнь должна вернуться обратно в свою колею (а кошка к своей охоте). И никто лучше детей не зна-

ет, насколько может быть жестокой и жуткой игрушка, когда игра, в которой она участвовала, закончена. Орудие освобождения превращается тогда в некий неуклюжий кусок дерева, кукла, на которую девочка перенесла свою любовь, — в холодную, постыдную восковую фигурку, которую злой волшебник может захватить и заколдовать, обратив её против нас.

Этот злой волшебник — великий жрец капиталистической религии. Если диспозитивы капиталистического культа так эффективны, то дело здесь в том, что они воздействуют не только и не столько на первичное поведение, сколько на чистые средства, то есть на поведение, которое было отделено от себя самого и, таким образом, отделилось от своего отношения к цели. В своей экстремальной фазе капитализм есть не что иное, как один гигантский диспозитив для захвата чистых средств, то есть профанирующего поведения. Чистые средства, представляющие дезактивацию и разрушение любого обособления, в свою очередь, выделяются в некую специальную сферу. Примером служит язык. Разумеется, во все времена власть пыталась обеспечить контроль над общественными коммуникациями, используя язык как средство распространения своей идеологии и введения добровольной покорности. Но сегодня эта инструментальная функция — всё ещё эффективная на краю системы, когда случаются опасные и исключительные ситуации — уступила место другой процедуре контроля, которая, выделив язык в зрелищную сферу, заставила его работать вхолостую, то есть вложила его в свой возможный профанаторский потенциал. Для функции пропа-

ганды, рассматривающей язык как инструмент, прямо ориентированный на цель, более существенны захват и нейтрализация, прежде всего, чистого средства, то есть языка, который освобождается от своих коммуникативных целей и становится, таким образом, доступным для нового применения.

Медийные диспозитивы преследовали цель нейтрализовать эту профанаторскую способность языка как чистого средства, воспрепятствовать тому, чтобы он раскрывал возможность нового использования, нового опыта слова. Уже церковь после первых двух веков надежды и ожидания поняла свою функцию как поворот, по сути, к нейтрализации нового опыта слова, который Павел, поместив в центр мессеанской вести, назвал *pistis*, верой. Тем же образом, в системе религии зрелища это чистое средство, приостановленное и выставленное в медийную сферу, экспонирует собственную пустоту, высказывает только собственное ничто, как если бы никакое новое применение было бы невозможно, как если бы никакой другой опыт слова отныне был невозможен.

Это уничтожение чистых средств очевидно в диспозитиве, который, кажется, больше любого другого реализует капиталистическую мечту о производстве Непрофанируемого. Речь идёт о порнографии. Кто немного знаком с историей эротической фотографии, знает, что на первых порах модели придавали себе романтическое и почти мечтательное выражение, как если бы объектив застал их врасплох, без спросу, в глубине их будуара. Иногда они лениво лежали на канаве, притворяясь спящими или даже читающими, как неко-

торые обнажённые у Бруно Браке и Камиля Д'Оливье; порой нескромный фотограф застигал именно их, когда наедине с собой они смотрелись в зеркало (любимая мизансцена Огюста Беллока⁸⁴). Вскоре, тем не менее, шагая в ногу с капиталистической абсолютизацией товара и меновой стоимости, выражение их лиц трансформируется и делается бесстыдным, позы усложняются и становятся подвижнее, как если бы модели умышленно преувеличивали свою непристойность, показывая тем самым своё осознание позирования перед объективом. Но только в наше время этот процесс достиг экстремальной стадии. Историки кино отметили в качестве приводящего в замешательство новшества эпизод в фильме «Лето с Моникой» (1953), где главная героиня, Харриет Андерссон⁸⁵, вдруг в течение нескольких секунд пристально смотрит в объектив («...здесь впервые в истории кино, — будет ретроспективно комментировать режиссёр Ингмар Бергман, — установился бесстыдный контакт напрямую со зрителем»). С тех пор порнография, несомненно, сделала этот метод банальным: в самом акте исполнения наиболее интимных ласк порнозвёзды теперь решительно смотрят в объектив, демонстрируя, что интересуются зрителем больше, чем своими партнёрами.

Таким образом вполне реализуется принцип, сформулированный Бенямином ещё в 1936 году, во время написания эссе о Фуксе, а именно, «то, что в этих изображениях служит сексуальным стимулом, есть не столько вид наготы, сколько идея выставления обнажённого тела перед объективом»⁸⁶. Годом раньше, характеризуя трансформацию, которую произведе-

ние искусства претерпевает в эпоху его технической воспроизводимости⁸⁷, Беньямин создал понятие «выставочной стоимости» (*Ausstellungswert*). Ничто лучше этого понятия не могло бы характеризовать новое положение объектов и даже человеческого тела в эпоху завершённого капитализма. В марксистскую оппозицию потребительной стоимости и меновой стоимости выставочная стоимость вторгается третьим термином, который не сводится к двум первым. Она не есть потребительная стоимость, поскольку то, что выставлено, как таковое изъято из сферы применения; она и не меновая стоимость, потому что никоим образом не измеряет рабочую силу.

Но, возможно, только в сфере человеческого лица механизм выставочной стоимости находит собственное место. Существует общеизвестный опыт, что лицо женщины, чувствующей на себе взгляд, становится невыразительным. Осознание выставленности взгляду производит душевную пустоту и действует как мощный дезорганизатор процессов экспрессии, обычно оживляющих лицо. Существует бесстыдное безразличие, к которому манекенщицы, порнозвёзды и другие профессионалы показа должны приучиться прежде всего: не предъявлять к показу ничего иного, кроме самого показывания (то есть собственной абсолютной медийности). В этом случае лицо нагружается выставочной стоимостью вплоть до того, чтобы лопнуть. Но именно через это обнуление выразительности эротизм проникает туда, где не мог бы иметь места: в человеческое лицо, которому неведома нагота, потому что оно и так всегда наго. Показанное как чистое средство вне любой конкретной выразитель-

ности, оно становится доступным для некоего нового применения, для новой формы эротической коммуникации.

Одна порнозвезда, которая продаёт свои возможности через арт-перформансы, недавно довела этот метод до предела. Она фотографируется, совершая или подвергаясь актам в высшей степени непристойным, но всегда так, чтобы её лицо было хорошо видно на переднем плане. И вместо симуляции наслаждения, как требуют условности жанра, она напустила на себя и продемонстрировала — как манекенщица — абсолютнейшее безразличие, саму стоическую атараксию. К кому безразлична Хлоя де Лисс⁸⁸? К своему партнёру, разумеется. Но также к зрителям, которые удивлённо замечают, что звезда, прекрасно понимая, что выставлена взгляду, ни в малейшей степени им не сопричастна. Её бесстрастное лицо разрушает, таким образом, всякую связь между переживаемым и сферой экспрессии, не выражает больше ничего, но отдаётся на обозрение как место, не затронутое чувством, как чистое средство.

Это тот профанаторский потенциал, который диспозитив порнографии пытается нейтрализовать. Им схвачена человеческая способность переводить эротические приёмы на холостые обороты, профанировать их, отделив от их прямой цели. Но пока они таким образом открывались для другого возможного использования, касающегося не столько наслаждения партнёра, сколько нового коллективного применения сексуальности, порнография внедрилась, чтобы заблокировать и перенаправить профанаторскую интенцию. Так уединённое и безнадёжное потребление пор-

нографических образов замещает надежду на новое применение.

Всякий диспозитив власти — всегда двойной: с одной стороны, он возникает из индивидуального субъективирующего поведения, а с другой, из его захвата в некую обособленную сферу. Индивидуальное поведение зачастую не имеет в себе ничего предосудительного и может даже выражать раскрепощающее намерение; предосудительно, наверное, — когда это не было принуждено обстоятельствами или насилием — только его согласие быть захваченным диспозитивом. Ни бесстыдный жест порнозвезды, ни бесстрастное лицо манекенщицы не являются как таковые предметом осуждения: позорны, напротив, — политически и морально — диспозитив порнографии, диспозитив показа мод, которые отвлекли этот жест и это лицо от их возможного применения.

Непрофанируемость порнографии — любая непрофанируемость — основывается на блокировке и отвлечении подлинно профанаторского намерения. Поэтому необходимо каждый раз вырывать из диспозитивов — из каждого диспозитива — возможность использования, которую они захватили. Профанация непрофанируемого есть политическая задача грядущего поколения.

Лучшие шесть минут в истории кино

Санчо Панса входит в кинотеатр одного провинциального города. Ищет Дон-Кихота и видит его сидящим в другом конце зала и уставившимся в экран. Зал почти полон, галёрка до отказа забита шумящими детьми. После нескольких бесполезных попыток добраться до Дон-Кихота, Санчо неохотно усаживается в партер рядом с девочкой (Дульсинеей?), которая предлагает ему леденец на палочке. Сеанс начался, это костюмированный фильм, по экрану мчатся вооружённые всадники, внезапно появляется женщина, она в опасности. Дон-Кихот мгновенно вскакивает, выхватывает меч из ножен, бросается на экран, и его удары начинают рассекать ткань. На экране снова появляются женщина и всадники, но чёрная дыра, прорванная мечом Дон-Кихота, расширяется всё больше, неумолимо пожирая изображение. В конце концов от экрана почти ничего не остаётся, виднеется только деревянный каркас, на котором он держался. Возмущённая публика покидает зал, но дети на балконе не перестают фанатично поддерживать Дон-Кихота. Только девочка в партере смотрит на всё это с осуждением.

Что нам делать с нашими фантазиями? Любить их, верить в них до тех пор, пока они не развеются, фальсифицировать их (в этом, возможно, смысл фильмов Орсона Уэллса). Но когда они, в конце концов, оказы-

ваются пустыми, не удовлетворёнными, когда они дают понять, что ни на чём не основаны, — только тогда, когда их истинность обесценится, мы понимаем, что Дульсинея — спасённая нами — не полюбит нас.

Примечания

- ¹ Отрёкся я от волшебства,
Как все земные существа.
(пер. Мих. Донского)

См.: *Шекспир У. Буря* // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 212.

- ² Речь идёт о немецком поэте Иоганне Христиане Фридрихе Гёльдерлине (1770–1843) и его оде «Призвание поэта».

- ³ Роберт Вальзер (1878–1956) — швейцарский поэт. Находясь на лечении в психиатрической клинике, писал стихи и прозу особым микрограмматическим письмом. О Вальзере см. эссе В. Беньямина в кн.: *Беньямин В. Озарения* / Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 313–316.

- ⁴ Жильбер Симондон (1924–1989) — французский философ, создатель теории индивидуации.

- ⁵ Речь идёт о Вальтере Беньямине, см.: *Шодем Г. Вальтер Беньямин — история одной дружбы* / Пер. Б. Скуратова под ред. Т. Набатниковой. М.: Grundrisse, 2014. С. 25.

- ⁶ Ариэль — дух, покровительствующий Просперо в трагедии У. Шекспира «Буря».

- ⁷ Франц Йозеф Буллинггер (1744–1810) — немецкий теолог, иезуит, друг семьи Моцарта. Моцарт неоднократно обращался к нему в трудные минуты за духовной поддержкой. Письмо Моцарта к Буллинггеру от 07.08.1778 см. в кн.: *Mozart W. A. Briefe / Komm. von W. Hildesheimer*. Frankfurt a. M.: Insel, 1977. S. 74.

- ⁸ Hybris (*греч.*) — высокомерие, чрезмерная гордость, повышенное самомнение.

⁹ См.: Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н. Лосского. М.: Мысль, 1994. С. 472.

¹⁰ Речь идёт о книге чешского музыканта и литератора Густава Яноуха (1903–1968) «Разговоры с Кафкой» (опубл. 1951). Фрагменты см. в: Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой / Пер. Е. Кацевой // Кафка Ф. Избранное: Сборник / Сост. Е. Кацевой; предисл. Д. Затонского. М.: Радуга, 1989.

¹¹ См.: Кафка Ф. Из дневников / Пер. Е. Кацевой // Кафка Ф. Избранное. С. 489.

¹² Жюльен Грин (1900–1998) — французский писатель американского происхождения. Эта мысль Беньямина в оригинале звучит так: «Грин не изображает людей, он вызывает их в своём воображении в моменты, отмеченные печатью судьбы... Безнадёжная банальность всех по-настоящему судьбоносных моментов превращает их в глазах читателя в персонажи дантовского Ада во всей неотвратимости бытия после Страшного суда» (см.: Беньямин В. Жюльен Грин // Беньямин В. Маски времени / Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004. С. 287–288).

¹³ Апокатастасис (*греч.*) — возвращение в прежнее состояние, восстановление; в христианстве учение о том, что адские муки приведут к всеобщему спасению грешников; не принято официальной церковью.

¹⁴ См.: Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения / Сост. и послесл. И. Чубарова и И. Болдырева. М.: РГГУ, 2012. С. 112.

¹⁵ Артур, Иеремия — помощники землемера К. из романа Ф. Кафки «Замок» (1922).

¹⁶ См.: Беньямин В. Франц Кафка. К десятой годовщине со дня смерти // Беньямин В. Франц Кафка / Пер. М. Рудницкого. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 15–16.

¹⁷ Лучиньола (*ит.* — фитилёк) — персонаж романа К. Коллоди «Приключения Пиноккио». В русском переводе — Фитиль, см.: Коллоди К. Приключения Пиноккио: История деревянного чело-

вечка / Пер. с итал. и предисл. Э. Казакевича. М.: Государственное издательство детской литературы, 1959. С. 127.

¹⁸ Имеется в виду главный герой фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), вспомнивший перед смертью свои детские санки марки «Rosebud» («Розовый бутон»).

¹⁹ Имеется в виду сюжет фильма Джона Хьюстона «Мальтийский сокол» (1941) по роману Д. Хэммета. За статуэткой мальтийского сокола охотятся главные герои, но в конце выясняется, что такой статуэтки не существует. Цитата взята из «Бури» Шекспира (см.: *Шекспир У. Буря*. С. 192).

²⁰ Альфред Зон-Ретель (1899–1990) — экономист и философ-марксист, близкий к Франкфуртской школе. Имеется в виду его работа: *Sohn-Rethel A. Das Ideal des Kaputten. Über neapolitanische Technik // L'invitation au voyage zu Alfred Sohn-Rethel*. Bremen: Bettina Wissmann, 1979.

²¹ Склад старых книг на заднем дворе синагоги. Запрещалось рвать и сжигать книги, так как если бы в них было записано имя Бога, это было бы кощунством.

²² Ибн ал-Араби (1165–1240) — исламский богослов, крупнейший теоретик суфизма. На русском языке выходила книга его избранных сочинений, где помещена лишь одна глава из «Мекканских откровений» — «О познании стоянки любви» (см.: *Ибн ал-Араби. Мекканские откровения / Пер., введ., примеч. и библиогр. А.Д. Кышша: СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1995).*

²³ Речь идёт о немецком фольклорном герое Одрадеке. Он гораздо меньше карлика, и его, скорее, можно сопоставить с русскими Недотыкомкой или Серой Нежитью. О нём см.: *Беньямин В. Франц Кафка*. С. 38–40.

²⁴ См. там же. С. 15.

²⁵ Эльза Моранте (1912–1985) — итальянская писательница, в 1941–1962 гг. была женой Альберто Моравиа. «Остров Артуро» (1957) — её второй роман.

²⁶ Жюль Сезар Скалигер (1484–1558) — итало-французский философ, филолог, поэт, астролог, автор «Поэтики» (опубл. 1561). Эта

работа имеется в отрывках в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классиков / Под ред. Н.П. Козловой. М.: Изд-во МГУ, 1980.

²⁷ Гегемон Фасосский — древнегреческий комедиограф (V в. до н. э.).

²⁸ Каллий — афинский драматург (IV в. до н. э.).

²⁹ Горгий (483–380 до н. э.) — софист, крупнейший теоретик искусства красноречия, герой одноимённого диалога Платона.

³⁰ См.: *Cicero. Orator ad M. Brutum*. 17. 54.

³¹ «Сердце» («Записки школьника») — популярная в Италии повесть Эдмондо де Амичиса, опубликованная в 1886 г.

³² Письмо из Турина от 6 января 1889 г. (пер. И. Эбаноидзе), см.: Иностранная литература. 2007. № 1. С. 215–216.

³³ Скатология, от *греч.* *skatys* (экскременты) — писание или говорение в шутливой манере об экскрементах и физиологических отправлениях.

³⁴ См.: *Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XVe siècles, tirés des meilleurs auteurs, publiés par Barbazan. Nouvelle édition, augmentée et revue sur la manuscrits de la Bibliothèque impériale, par M. Méon*. Paris: Warée, 1808.

³⁵ Поэтический перевод всех процитированных фрагментов оригинального текста поэмы со старофранцузского языка сделан специально для настоящего издания Марией Лепиловой, за что мы ей искренне благодарны.

³⁶ Лимб — в католической традиции место пребывания душ, не попавших в рай, но не являющееся, по сути, ни адом, ни чистилищем; первый круг ада в «Божественной комедии» Данте. Элизим — рай в древнегреческой мифологии.

³⁷ Гульельмо Горни (1945–2010) — крупнейший итальянский специалист по творчеству Данте.

³⁸ «Гипнэротомехия Полифила» — мистический роман, изданный в 1499 г. Его авторство приписывается доминиканскому монаху Франческо Колонне.

³⁹ Теофило Фолёно (1491–1544) — итальянский поэт, один из самых заметных представителей так называемой макаронической поэзии.

⁴⁰ Карло Эмилио Гадда (1893–1973) — итальянский поэт и писатель.

⁴¹ Джорджо Манганелли (1922–1990) — писатель, журналист, литературный критик, один из лидеров итальянского литературного авангарда 1960-х.

⁴² Джованни Плачидо Агостино Пасколи (1855–1912) — итальянский поэт.

⁴³ Томмазо Ландольфи (1908–1979) — итальянский писатель и переводчик.

⁴⁴ Стильновисты — поэты «нового сладкого стиля» (Stilnovista), итальянской литературной школы XIII–XIV вв.

⁴⁵ Тёмный, герметичный, закрытый стиль, одно из стилистических направлений поэзии трубадуров.

⁴⁶ Даниэль Арнаут — провансальский трубадур, живший в конце XII в.

⁴⁷ Сирвента — любовная канцона, жанр поэзии трубадуров.

⁴⁸ Франко Фортини (1917–1994) — итальянский эссеист, критик и поэт.

⁴⁹ Basilissa (Василиса) — титул византийских императриц.

⁵⁰ Название неопубликованного романа Эльзы Моранте.

⁵¹ Умберто Саба (1883–1957) — итальянский писатель, поэт.

⁵² Сандро Пенна (1906–1977) — итальянский поэт, высоко ценимый Пьером Паоло Пазолини.

⁵³ Имеется в виду трилогия Пазолини — фильмы «Декамерон» (1971), «Кентерберийские рассказы» (1971) и «Цветок 1001 ночи» (1972).

⁵⁴ Нинетто Даволи (род. 1948) — итальянский актёр, снимавшийся у Пазолини и бывший его любовником. Его первый фильм — «Евангелие от Матфея» (1964) Пазолини. Сыграл также

в советской комедии «Невероятные приключения итальянцев в России» (реж. Э. Рязанов, 1974).

⁵⁵ «Сало, или 120 дней Содома» — фильм Пазолини (1975) по мотивам романа маркиза де Сада.

⁵⁶ «История» — третий роман Эльзы Моранте (1974).

⁵⁷ Строка из стихотворения “Alla favola”, см.: *Morante E. Alibi*. Turin: Einaudi, 2004.

⁵⁸ Главный теоретик школы йенского романтизма Фридрих Шлегель (1772–1829) в своих работах не раз упоминает парабасу (парекбазис). См.: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. / Вступ. ст., пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. А.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983.

⁵⁹ Он говорит это, отплывая от острова на корабле.

⁶⁰ Эпинальские картинки — популярные во Франции XIX в. иллюстрированные листки с познавательными сюжетами для детей и взрослых на самые разные темы. Восходят к народным картинкам XV в.

⁶¹ То есть ревнивец красоту девушки и её любовь (специальное) превращает в собственность (персональное); примитив ошибочно думает, что в персонализации (итальянец, русский, христианин, мусульманин, коммунист, монархист) есть нечто особенное, уникальное (специальное); девушка ревнует к самой себе, поскольку хочет сохранить (сделать своей собственностью) своё специальное бытие, свою молодость и свежесть и т. п.; жена насилует саму себя, поскольку отказывается от своего специального бытия и подчиняет себя мужу, становясь его персональной собственностью.

⁶² См.: Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Пер., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 9–46. Все цитаты из доклада Фуко далее приводятся по этому изданию.

⁶³ См.: *Foucault M.* Foucault // *Dictionnaire des philosophes*. Paris: Presses universitaires de France, 1984. Т. 1. P. 942–944.

⁶⁴ См.: *Foucault M.* Dits et écrits. 1954–1988. Т. 1. Paris: Gallimard, 1994. P. 817.

⁶⁵ См.: Фуко М. Интеллектуалы и власть / Пер. С.Ч. Офертаса под общ. ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова. Т. 1. М.: Праксис, 2002. С. 249–278.

⁶⁶ *lettres de cachet* (бланкетный указ) — королевское повеление с королевской печатью, подписанное его статс-секретарём, в нём не заполнено имя жертвы, т. е. может быть вписано любое имя.

⁶⁷ См.: Фуко М. Интеллектуалы и власть. С. 254.

⁶⁸ У Достоевского этот фрагмент звучит так: «— У вас как будто маленькая лихорадка? — спросила бойкая барыня. — Даже большая, а не маленькая <...>, — ответила Настасья Филипповна...». См.: Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 т. Т. 6. Л.: Наука, 1989. С. 146.

⁶⁹ См. там же. С. 174.

⁷⁰ Экзерг, *греч.* — здесь: эпитафия.

⁷¹ «Отче наш, прах, который ты вздымаешь над Испанией» (*исп.*). Имеется в виду стихотворение «Похоронная барабанная дробь на руинах Дуранго» перуанского поэта-сюрреалиста Сесара Авраама Вальехо Мендосы (1892–1938).

⁷² Узурфрукт, сервитут — варианты пользования чужим имуществом по Римскому праву.

⁷³ Гай Требаций — один из авторов Кодекса Юстиниана. См.: *Trebatius. Digesta Justiniani*. 11.7.2.

⁷⁴ Анри Юбер (1872–1927) — французский археолог и социолог, специалист по сравнительному религиоведению; Марсель Мосс (1872–1950) — французский этнограф и социолог, ученик Э. Дюркгейма. Юбер и Мосс совместно написали несколько трудов, в том числе «Опыт о природе и функции жертвоприношения» (1899), который здесь имеется в виду.

⁷⁵ Эмиль Бенвенист (1902–1976) — французский лингвист. См.: *Benveniste E. Le jeu comme structure* // *Deucalion*. 1947. N 2.

⁷⁶ См.: *Benveniste E. Le jeu comme structure*. P. 165.

⁷⁷ Имеются в виду рассуждения В. Беньямина о рассказе Кафки «Новый адвокат», см.: *Беньямин В. Франц Кафка*. С. 47.

- ⁷⁸ См.: *Беньямин В.* Капитализм как религия // Беньямин В. Учение о подобии. С. 100–108. Все цитаты из этой работы Беньямина далее приводятся по тому же изданию.
- ⁷⁹ *Sans trêve et sans merci* — без передышки и снисхождения (*фр.*).
- ⁸⁰ Речь идёт о теории «общества спектакля» («общества зрелища»). См.: *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. с франц. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 2000.
- ⁸¹ См.: *Corpus Iuris Canonici. Vol. 2.* Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1881. S. 1227–1228.
- ⁸² См.: *Calvino I.* I linguaggi del sogno. Conference. Fondazione Cini. Venice. Aug. 20 — Sept. 18, 1982.
- ⁸³ Имеется в виду фильм Л. Бунюэля «Призрак свободы» (1974).
- ⁸⁴ Огюст Бруно Браке (1823–1875), Луис-Камиль Д’Оливье (1827–1870), Огюст Беллок (1800–1867) — французские фотографы.
- ⁸⁵ Речь идёт о фильме «Лето с Моникой» Ингмара Бергмана, где главную роль сыграла шведская актриса Харриет Андерссон (род. 1932).
- ⁸⁶ Эдуард Фукс (1870–1940) — немецкий культуролог, собиратель рисунков, а также автор двухтомной «Истории карикатуры» и трёхтомной «Иллюстрированной истории нравов». Работа Беньямина «Эдуард Фукс: собиратель и историк» опубликована в кн.: *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. II, 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977.
- ⁸⁷ См.: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
- ⁸⁸ Хлоя де Лисс (род. 1972) — французская порнозвезда. Прославилась также как фотограф поп-звёзд и эксцентричная журналистка.

Планы на Будущее:

Тиккун. Теория Девушки

Р. Ванейгем. Бесцеремонная история сюрреализма

Б. Блэк. Анархия и демократия

Н. Гурьянова. Эстетика анархии

Ги Дебор. Против кинематографа

Корректор: Наталья Солнцева

Вёрстка: Стефан Розов

Книгоиздательство «Гилея»

www.hylaea.ru

Отпечатано в ООО «Типография Момент»

Московская область, г. Химки, Библиотечная ул., 11

Тираж 1000 экземпляров