



ДЖОРДЖО
АГАМБЕН



ЧЕЛОВЕК
БЕЗ
СОДЕРЖАНИЯ

• ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ •

GIORGIO
AGAMBEN
L'UOMO
SENZA
CONTENUTO

Macerata: Quodlibet, 1994.
(Terza edizione, 2003)

ДЖОРДЖО
АГАМБЕН
ЧЕЛОВЕК
БЕЗ
СОДЕРЖАНИЯ

Перевод с итальянского



Новое
Литературное
Обозрение

2018

УДК 7.011
ББК 87.821.1
А23

Редакторы серии
И. Калинин, Т. Вайзер

Агамбен, Д.
А23 Человек без содержания / Джорджо Агамбен; пер. с итал. С. Ермакова. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 160 с. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-0741-5

Книга известного итальянского философа Джорджо Агамбена посвящена вопросу о судьбе искусства в эпоху эстетики, начавшуюся с появлением категории вкуса и человека вкуса в XVII веке. Написанная в хайдеггеровском ключе, эта книга связывает развитие эстетики и искусства в эстетическую эпоху с судьбой западной метафизики и восхождением нигилизма. Автор стремится точно описать противоречия, в которых оказывается искусство, — между зрителем и автором, между произведением и эстетическим суждением о нем и т. д., — чтобы очертить горизонт, за которым они могут быть преодолены.

УДК 7.011
ББК 87.821.1

В оформлении обложки использована скульптура
Яна Грегора ван дер Схардта *Автопортрет*, Рейксмюсеум

Giorgio Agamben
L'uomo senza contenuto
© 1970 by Giorgio Agamben.
First published by Rizzoli, Milano; 1994 reprinted by Quodlibet, Roma
© С. Ермаков, пер. с итальянского, 2018
© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

Содержание

- и. Самая жуткая из вещей
9
- и. Френхофер и его двойник
18
- и. Человек вкуса и диалектика разорванности
24
- и. Кунсткамера
43
- v. Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie
57
- vi. Уничтожающее себя ничто
73
- vii. Лишение подобно лику
81
- viii. Пойесис и праксис
93
- ix. Изначальная структура произведения искусства
127
- x. Ангел меланхолии
139
- Указатель имен
154

*Посвящается Джованни Урбани
в знак дружбы и признательности*

I. Самая жуткая из вещей

В третьей части «Генеалогии морали» Ницше подвергает радикальной критике кантовское определение красоты как незаинтересованного удовольствия:

Кант, — пишет Ницше, — полагал оказать искусству честь, выделив и выпятив среди предикатов прекрасного те именно, которые составляют честь познания: безличность и общезначимость. Здесь не место разбирать, не было ли это существенной ошибкой; что я единственно хотел бы подчеркнуть, сводится к тому, что Кант, подобно всем философам, вместо того чтобы визировать проблему, исходя из данных художника (творящего), отталкивался в своих размышлениях об искусстве и прекрасном только от «зрителя» и при этом незаметным образом втиснул самого «зрителя» в понятие «прекрасного». Если бы хоть этот «зритель» был, по крайней мере, достаточно известен философам прекрасного! — именно как факт личной жизни и опыта, как полнота самоличных сильных переживаний, страстей, внезапностей, восторгов по части прекрасного! Но действительным, боюсь, оказывалось всегда противоположное: и таким вот образом получаем мы от них с самого начала дефиниции, в коих, как в той знаменитой дефиниции, данной прекрасному Кантом, уживается под видом жирного червя коренного заблуждения недостаток более утонченного самонаблюдения. «Прекрасно то, — сказал Кант, — что нравится незаинтересованно». Незаинтересованно! Сравните с этой дефиницией ту другую, которую дал действительный «зритель» и артист — Стендаль, назвавший однажды прекрасное:

*une promesse de bonheur*¹. Здесь, во всяком случае, отклонено и вычеркнуто то именно, что Кант единственно подчеркивает в эстетическом состоянии: *le désintéressement*². Кто прав, Кант или Стендаль? — Поистине, если нашим эстетикам не опостылеет бросать в пользу Канта на чашу весов то соображение, что под чарующим воздействием красоты можно «незаинтересованно» созерцать даже обнаженные женские статуи, то вполне позволительно будет немного посмеяться на их счет — опыты художников в этом щепетильном пункте «более интересны», и во всяком случае Пигмалион не был безусловно «неэстетичной натурой»³.

Опыт искусства, о котором говорит этот отрывок, для Ницше никоим образом не является *эстетикой*. Напротив, речь идет как раз о том, чтобы очистить понятие «красоты» от *αἰσθησις*, от чувственности зрителя, и взглянуть на искусство с точки зрения его творца. Это очищение достигается через переворачивание традиционной перспективы, с которой смотрят на произведение искусства: эстетическое измерение — то есть чувственное познание прекрасного объекта зрителем — уступает место творческому опыту художника, видящему в собственном произведении исключительно *une promesse de bonheur*. В «мгновение самой короткой тени» — в апогее своей судьбы — искусство покидает нейтральный горизонт эстетичности, чтобы заново опознать себя в «золотом мяче» воли к могуществу. Пигмалион — скульптор, настолько поглощенный страстью к своему собственному творению, что желает, чтобы оно больше не принадлежало искусству, но жизни, — является символом этого поворота: от идеи красоты, лишенной интереса и функционирующей как общий знаменатель искусства, — к идее счастья, то есть к идее неограниченного роста и интенсификации

1. Обещание счастья (*фр.*).

2. Незаинтересованность (*фр.*).

3. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. М.: Культурная революция, 2012. С. 321–322.

жизненных ценностей; фокус в размышлениях об искусстве теперь смещается от незаинтересованного зрителя к заинтересованному художнику.

Предчувствуя эту трансформацию, Ницше оказался, как всегда, хорошим пророком. Если сопоставить то, что он пишет в третьей части «Генеалогии морали», с формулировками, при помощи которых Арто в предисловии к «Театру и его двойнику» описывает агонию западной культуры, мы обнаружим удивительное совпадение взглядов. Арто пишет: «Нашу культуру погубило наше, западное представление об искусстве... Подлинная культура противопоставляет нашей пассивной и незаинтересованной концепции искусства свою концепцию, магическую и безудержно эгоистическую, то есть заинтересованную»¹. Мысль о том, что искусство не является незаинтересованным опытом, так или иначе была прекрасно известна другим эпохам. Когда Арто в «Театре и чуме» напоминает нам о декрете Сципиона Назики (верховного жреца, приказавшего снести до фундаментов римские театры) и о гневе, с которым Блаженный Августин нападает на «вымыслы на сцене», ведущие душу к смерти, в его словах звучит самая настоящая ностальгия, которую ум такого склада, как у него, — а для Арто театр «обретал смысл только благодаря магической живой связи с реальностью и опасностью» — должен был испытывать по отношению к эпохе, располагавшей настолько конкретной и заинтересованной идеей театра, что она считала необходимым — ради спасения души и города — его уничтожение. Излишне напоминать, что сегодня подобные идеи не отыщешь даже среди цензоров; но, вероятно, уместно будет заметить, что, когда в средневековом европейском обществе впервые возникает нечто похожее на автономное восприятие эстетических феноменов, оно предстает в виде неприязни и даже

1. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вступ. ст. В.И. Максимова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 101–102.

враждебности к искусству — мы видим это в постановлениях епископов, которые, сталкиваясь с музыкальными инновациями *ars nova*¹, запрещали модуляции в пении и *fractio vocis*² во время богослужений, поскольку, как они считали, это отвлекало верующих. Среди прочих свидетельств в пользу заинтересованного искусства Ницше мог бы привести и известный отрывок из «Государства» Платона — несмотря на то что его часто упоминают в разговорах об искусстве, высказанная в нем парадоксальная установка не становится менее скандальной для современного уха. Как известно, для Платона поэт представляет собой явную угрозу разрушения города: «Если же человек... сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что не дозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство»³, потому что

1. Новое искусство (*лат.*).
2. «Разбиение голоса», то есть свободное многоголосие (*лат.*).
3. Платон. Государство. 398а // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 163. Если быть более точным, Платон говорит: «...человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно». На самом деле в «Государстве» мишенью Платона является именно подражательная поэзия (та, что посредством подражания страстям пытается вызвать эти же страсти в душах слушателей), но не повествовательная (*διήγησις*). Кроме того, мы не поймем основания для столь обсуждаемого платоновского остракизма в отношении поэтов, если не свяжем его с определенной теорией отношения между языком и насилием. Предпосылкой здесь послужило открытие того, что принцип, согласно которому язык исключает из себя любую возможность насилия, — в Греции негласно считавшийся верным вплоть до появления софистики — более недействителен и что, напротив, насилие является составной частью поэтического языка. И нет ничего удивительного в том, что, установив этот факт, Платон утверждает, что роды (и даже ритмы и размеры) поэзии должны находиться под надзором государственных стражей. Любопытно, что вхождение насилия в язык, наблюдавшееся Платоном в эпоху так называемого «греческого Просвещения», снова привлекает внимание (и даже сознательно планируется писателями-либертенами) в конце XVIII века, вместе с Просвещением, как будто задача «просветить» сознание людей и утверждение свободы слова и мнений неотделимы от применения языкового насилия.

«в наше государство, — добавляет Платон, заставляя содрогнуться нашу эстетическую чувственность, — поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям»¹. Но еще до Платона проклятие искусству — или, по меньшей мере, подозрение в его отношении — прозвучало в словах поэта, в конце I стасима «Антигоны» Софокла. Определив человека, наделенного *τέχνη* (в том широком значении, которое греки придавали этому слову: способность производить, выводить нечто из небытия в бытие), как наиболее жуткое из всего существующего, хор сообщает, что это могущество может привести как к счастью, так и к гибели, и завершает декларацией, напоминающей изгнание поэтов Платоном:

Я ни чувств, ни мыслей,
 Ни огня, ни кровли
 С ним не разделю!²

Эдгар Винд замечал, что если утверждение Платона нас так удивляет, то это лишь потому, что искусство не оказывает на нас того же воздействия, какое оно оказывало на него самого³. Лишь постольку искусство покинуло сферу *интереса* и стало просто *интересным*, оно находит у нас такой благосклонный прием. В одном из набросков, написанных Музилем в то время, когда он еще не выработал окончательный план «Человека без свойств», Ульрих (также появляющийся под именем Андерс) входит в комнату, где Агата играет на фортепьяно, и чувствует в себе смутный и неудержимый импульс, побуждающий его несколько раз выстрелить из пистолета в инструмент, из которого по дому разносится такая «безутешно прекрасная» гармония; и вероятно, если бы мы попытались глубже

1. Там же. 607а. С. 404.

2. Пер. Д. С. Мережковского. Интерпретацию I-го хора в «Антигоне» см. в: *Хайдеггер М.* Введение в метафизику. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 221–240.

3. *Wind E.* Art and Anarchy. London: Faber, 1963. P. 9.

допросить то умиротворенное внимание, с которым мы обычно относимся к искусству, мы бы в конечном счете согласились с Ницше, считавшим, что его эпоха не имела никакого права давать ответ на вопрос Платона о моральном влиянии искусства, поскольку «даже если бы у нас было искусство — где у нас его воздействие, *какое-либо* воздействие искусства?»¹.

Платон и античный мир в целом обладали самым разным опытом искусства, имеющим мало общего с незаинтересованностью и эстетическим наслаждением. Власть искусства над душами представлялась Платону настолько сильной, что он считал, что искусство само, без чьей-либо помощи, способно разрушить основания полиса; и однако, будучи вынужденным изгнать искусство, он делает это скрепя сердце, *ὡς ζύνισμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αὐτῆς*, ведь «мы сознаем, что и сами бываем очарованы ею [подражательной поэзией]»². Чтобы определить воздействие вдохновленного воображения, он пользуется выражением *θεῖος φόβος*, «божественный ужас»: кажется, что это выражение вряд ли подходит для описания наших реакций благосклонных зрителей, — но с определенного момента оно все чаще встречается в тех текстах, где художники современности пытаются зафиксировать свой собственный опыт искусства.

И в самом деле, все выглядит так, словно параллельно движению, в ходе которого зритель усваивает понятие «искусство», чтобы в конце концов замкнуть его в *τόπος οὐράνιος*³ эстетичности, со стороны художника мы наблюдаем противоположный процесс. Искусство — для того, кто его создает, — становится все более тревожащим и жутким опытом, и говорить в этой связи об «интересе» будет, мягко выражаясь, эвфемизмом — поскольку

1. *Ницше Ф. Ф.* Полное собрание сочинений. Т. 2. 2011. С. 159, перевод слегка изменен.
2. *Платон.* Государство. 607c // Платон. Собрание сочинений. Т. 3. С. 405.
3. Небесное место (*греч.*).

на кону подчас стоит вовсе не производство прекрасного произведения, но жизнь или смерть автора — или, по меньшей мере, его духовное спасение. Возрастающей невинности зрительского опыта в отношении прекрасного объекта соответствует растущая опасность опыта художника, для которого *promesse de bonheur* искусства становится ядом, отравляющим и разрушающим его существование. Распространяется мысль о том, что деятельности художника присущ предельный риск, как будто она, как утверждал Бодлер, представляет собой дуэль до последней капли крови, «где художник испускает вопль ужаса, перед тем как упасть побежденным»; то, что эта идея — не просто очередная метафора, описывающая *properties* какого-то *literary histrio*¹, подтверждается словами, написанными Гёльдерлином на пороге безумия: «Боюсь, как бы со мной не случилось то же, что с древним Танталом: ему на долю выпало от богов больше, чем он мог вынести»² и «я вполне могу сказать: меня сразил Аполлон!»³ Или запиской, которую нашли в кармане Ван Гога в день его смерти: «Да, что до моей работы, я рискую в ней жизнью, и мой разум уже наполовину расплавился в ней». Или же словами Рильке в одном из писем Кларе: «Произведения искусства всегда будут плодами риска, опыта, доведенного до предела, до точки, где человек не может больше продолжать».

Другая идея, все чаще встречающаяся у художников, говорит, что искусство представляет собой фундаментальную опасность не только для того, кто его производит, но также и для общества. В черновиках, в которых Гёльдерлин пытался собрать воедино замысел своей неоконченной трагедии, он отмечал тесную связь и почти что общность принципов между анархической разнузданностью

1. Качества <...> литературного лицедея (*англ., лат.*). Выражение отсылает к «Философии творчества» Эдгара По. — *Примеч. перев.*
2. Письмо Казимиру Бёлендорфу 4 декабря 1801 года (*Hölderlin F. Sämtliche Werke (Grosse Stuttgarter Ausgabe). Bd. VI. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1954. S. 432.*)
3. Письмо Казимиру Бёлендорфу, ноябрь 1802 (*Ibid. S. 439.*)

жителей Акраганта и титанической поэзией Эмпедокла, а в наброске к одному гимну он полагает искусство едва ли не главной причиной гибели Греции:

...Ибо они хотели воздвигнуть
Царство искусства. Но при этом
Они упустили родное,
И бесславно
Греция, прекраснейшая, погибла¹.

И вероятно, если взять современную литературу, с этим не стали бы спорить ни Господин Тест, ни Верф Ренне², ни Адриан Леверкюн, — за исключением разве что одного из персонажей Роллана, Жана-Кристофа, наделенного неизлечимо плохим вкусом.

Все это наводит на мысль, что, если бы мы сегодня возложили на самих художников задачу судить о том, следует ли допустить искусство в город, они, опираясь на свой опыт, согласились бы с Платоном насчет необходимости его изгнания.

Если это верно, тогда переход искусства в эстетическое измерение — и известный тип его понимания, основывающийся на *αἰσθησις* зрителя, — не будет таким уж невинным и естественным феноменом, каким мы привыкли видеть его до сих пор. Возможно — если мы хотим по-настоящему поставить проблему искусства в наше время — нет более неотложной задачи, чем *деструкция* эстетики; освобождая поле от привычных очевидностей, она позволила бы поставить под вопрос само значение эстетики как науки о производстве искусства. Но весь вопрос состоит в том, созрело ли наше время для такой *деструкции* и не приведет ли она просто-напросто к утрате любого возможного горизонта понимания произведений

1. «Nämlich sie wollten stiften / Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber / Das Vaterländische von ihnen / Versäumet und erbärmlich gieng / Das Griechenland, das schönste, zu Grunde» (*Hölderlin F. Sämtliche Werke* (Grosse Stuttgarter Ausgabe). Bd. II. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1954. S. 228).
2. Персонаж произведений Готфрида Бенна. — *Примеч. перев.*

искусства — и к возникновению пропасти, преодолеть которую можно будет лишь в каком-то радикальном прыжке. Но вполне возможно, что такие утрата и пропасть суть то, в чем мы нуждаемся больше всего, если хотим, чтобы произведение искусства вновь обрело свою изначальную стать [statura]. И если правда, что только в горящем доме впервые становится видна базовая проблема архитекторики, то возможно, что сегодня мы находимся в привилегированном положении для того, чтобы понять изначальный смысл эстетического проекта Запада.

За четырнадцать лет до того, как Ницше опубликовал третью часть «Генеалогии морали», один поэт, чья речь, как будто голова Горгоны, вписана в историю западного искусства, потребовал от поэзии, чтобы она не создавала прекрасные произведения и не пыталась соответствовать незаинтересованному эстетическому идеалу, но изменила жизнь и заново открыла человеку врата Эдема. В этом опыте, где «магическое постижение счастья»¹ затмит собой любой другой проект — вплоть до того, что станет единственно возможной судьбой и для поэзии, и для жизни, — Рембо столкнется с Террором.

Поэтому паломничество на Киферу² современного искусства должно было привести художника не к обещанному счастью, но к столкновению с Наиболее Жутким, со священным террором, вынудившим Платона изгнать поэтов из своего города. Только будучи понятым как заключительный момент этого процесса, в ходе которого искусство очистилось от зрителя, чтобы обнаружить себя как целое перед лицом абсолютной угрозы, призыв Ницше из предисловия к «Веселой науке» обретает весь свой таинственный смысл: «...если мы... еще нуждаемся в искусстве... то это *другое* искусство... искусство для художников, только для художников!»³

1. «La magique étude du bonheur» (*фр.*). Артюр Рембо. Одно лето в аду / Пер. М. Кудинова («Постигал я магию счастья...»). — *Примеч. перев.*
2. Отсылка к известной картине А. Ватто. — *Примеч. перев.*
3. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений. Т. 3. 2014. С. 320.

II. Френхофер и его двойник

К каким образом искусство, это невиннейшее из всех занятий, может столкнуть человека с Террором? Полан в «Тарбских цветах», исходя из фундаментальной двусмысленности языка (состоящего, с одной стороны, из чувственно воспринимаемых знаков, а с другой — из идей, ассоциирующихся со знаками и способных к мгновенной активации ими), делит писателей на Риторов, растворяющих все значение в форме и принимающих форму в качестве единственного закона литературы, — и Террористов, отказывающихся подчиниться этому закону и, напротив, грезящих о языке, который был бы только смыслом, — о мысли, в огне которой знак сгорел бы дотла, обеспечив писателю встречу лицом к лицу с Абсолютом. Террорист — это мизолог¹, и в каплях воды, остающихся на кончиках его пальцев, он больше не узнает море, в которое, как ему казалось, он погружался; Ритор же, наоборот, обращен к словам, но как будто не доверяет мысли.

Что произведение искусства отличается от того, что в нем является просто вещью, пожалуй, слишком очевидно; греки выражали это в понятии аллегории: произведение искусства *ἄλλο ἀγορεύει*, сообщает иное и является иным, отличным от содержащей его материи². Но ведь существуют объекты — например, каменная глыба, капля воды, да и вообще все природные вещи, — в которых

1. Тот, кто ненавидит слова, речь. То есть мизолог — это противоположность филолога. — *Примеч. перев.*
2. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 87.

форма как будто определяется и едва ли не отменяется материей; и существуют другие — ваза, мотыга или любой другой объект, произведенный человеком, — в которых, напротив, форма как будто определяет материю. Мечта Террора заключается в создании произведений, которые пребывали бы в мире так же, как пребывает глыба или капля — в создании *продукта*, который существовал бы в статусе *вещи*. «Шедевры тупы, — писал Флобер, — у них спокойные обличья, как у созданий природы — крупных животных и гор»¹. Или Дега: «...гладко, как хорошая живопись!»²

Художник Френхофер из «Неведомого шедевра» Бальзака являет собой тип Террориста *par excellence*. В течение десяти лет Френхофер стремится сотворить на холсте нечто, что стало бы чем-то большим, нежели просто произведение искусства, даже гениальное; подобно Пигмалиону, он отменяет искусство искусством, творя свою «Проказницу» не как ансамбль знаков и цветов, но как живую реальность своей мысли и воображения. «Моя живопись, — говорит он своим посетителям, — не живопись, это само чувство, сама страсть! Рожденная в моей мастерской, прекрасная Нуазеза должна там оставаться, храня целомудрие, и может оттуда выйти только одетой... Перед вами женщина, а вы ищете картину. Так много глубины в этом полотне, воздух так верно передан, что вы не можете его отличить от воздуха, которым вы дышите. Где искусство? Оно пропало, исчезло»³. Но в поиске абсолютного смысла Френхофер в конечном счете просто искажает свой замысел и уничтожает на холсте какие-либо человеческие формы, превращая их в «хаос красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность»⁴. Перед этой абсурдной

1. Письмо Луизе Коле 27–28 июня 1852 года. — *Примеч. перев.*

2. Цит. по: *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 104.

3. *Бальзак О. де.* Неведомый шедевр. Поиски абсолюта / Пер. И. Брюсовой. М.: Наука, 1966. С. 31. — *Примеч. перев.*

4. Там же.

живописной стеной юный Пуссен восклицает: «Но рано или поздно он заметит, что на его полотне ничего нет!»¹ — и это звучит как предупреждение об опасности, которую Террор начинает представлять для западного искусства.

Вглядимся внимательнее в картину Френхофера. На полотне даны одни лишь беспорядочные скопления цветов, удерживаемые в хороводе неразборчивых линий. Всякий смысл растворился, всякое содержание исчезло — за исключением «кончика голы ноги», выделяющегося на фоне остальной картины, как «торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города»². Поиск абсолютного значения поглотил любые возможные значения, позволив выжить лишь знакам и формам, лишенным смысла. Но тогда не окажется ли Неведомый шедевр, напротив, шедевром Риторики? Это смысл стер знак или знак отменил смысл? В этот момент Террорист сталкивается с парадоксом Террора. Чтобы вырваться из ускользающего мира форм, у него нет другого средства, кроме самой формы; и чем больше он хочет ее отменить, тем больше он должен на ней сосредоточиться, чтобы сделать ее проницаемой для того несказанного, которое он хочет выразить. Но в результате своих усилий он в конце концов обнаруживает в своих руках одни лишь знаки — да, они прошли через лимб бессмыслицы, но от этого не стали менее чуждыми тому смыслу, за которым он гнался. Бегство от Риторики привело к Террору, а Террор — к своей противоположности, то есть обратно к Риторике. Таким образом, мизология неизбежно оборачивается филологией, а смысл и знак преследуют друг друга в бесконечном порочном круге.

На самом деле связка означающего и означаемого настолько неотделима от достояния нашего языка — метафизически помысленного как *φωνή σηματική*, то есть как значащий звук, — что любая попытка преодолеть ее без одновременного движения за пределы метафизики обречена

1. Бальзак О. де. Неведомый шедевр. Поиски абсолюта. С. 32.

2. Там же. С. 31.

на промах мимо цели. Современная литература дает множество примеров парадоксальной судьбы, поджидающей Террор. Человек Террора в целом является таким же *homme-plume*¹, и небесполезно будет напомнить, что Малларме — один из самых последовательных проводников Террора в литературе — в конце концов сделал из книги самую совершенную вселенную. Арто в последние годы своей жизни пишет несколько текстов, озаглавленных «*Suppôts et supplications*»², где намеревается полностью растворить литературу в том, что он в других местах называет «театром». Это «театр» в том смысле, в котором алхимики называли *Theatrum Chemicum* отчет о своем духовном пути, — и мы ничуть не приблизимся к его пониманию, если будем мыслить это слово в том расхожем смысле, какой оно приобрело в западной культуре. Но что же было приобретено в ходе этого путешествия по ту сторону литературы, если не знаки, чья бессмысленность требует нашего вопрошания именно потому, что мы чувствуем, что в этих знаках до глубины промеряется сама судьба литературы? Террору, действительно стремящемуся быть последовательным до конца, остается лишь жест Рембо, при помощи которого тот, по словам Малларме, заживо вырезал из себя поэзию. Но и в этом предельном движении парадокс Террора не исчезает. И в самом деле, в чем заключается тайна Рембо, если не в той точке, где литература аннексирует свою противоположность, то есть молчание? Разве не прав Бланшо, говоривший о том, что слава Рембо разделена между теми стихами, что он написал, и теми, что он отказался писать?³ Но тогда, возможно, это и есть шедевр Риторикки? Следует задаться вопросом, не скрывает ли оппозиция между Террором и Риторикой нечто большее, чем пустую рефлексию над извечной головоломкой, и не таит ли в себе упорство, с которым современное искусство вовлекается в нее снова и снова, феномен другого рода.

1. Человек-перо (*фр.*).

2. Приспешники и фрагменты (*фр.*).

3. *Blanchot M. La part du feu.* Paris: Gallimard, 1949. P. 153.

Что случилось с Френхофером? Пока его шедевр был скрыт от чужого взгляда, он ни секунды не сомневался в своем успехе; но ему достаточно лишь на миг взглянуть на полотно глазами двух пришедших к нему зрителей — и он вынужден принять мнение Пуссена и Порбуса: «Ничего! Ровно ничего! А я проработал десять лет!»

Френхофер здесь раздваивается. Он перешел от точки зрения художника к точке зрения зрителя, от заинтересованного в *promesse du bonheur* к незаинтересованной эстетичности. В этом переходе целостность его произведения распадается. В самом деле, раздваивается не только Френхофер, но и его произведение: подобно тому, как некоторые комбинации геометрических фигур, если долго на них смотреть, меняют свое взаиморасположение — и вернуться к предыдущему состоянию можно, лишь закрыв глаза, — произведение так же поочередно демонстрирует две своих стороны, единство которых невосстановимо: сторона, обращенная к художнику, будет живой реальностью, где он прочитывает свое обещание счастья; но другая сторона, обращенная к зрителю, представляет собой множество безжизненных элементов, и это множество способно лишь отражаться в образе, который ему посылает зрительское эстетическое суждение.

Это раздвоение искусства между тем, каким оно переживается художником, и тем, каким оно переживается зрителем, как раз и является Террором, и оппозиция между Террором и Риторикой отсылает нас, таким образом, к оппозиции между художниками и зрителями, с которой мы начали. В таком случае эстетика не будет одним лишь определением искусства на основе *αἰσθησις*, эстетического познания зрителя, — с самого начала в нее заложен подход к произведению как к *opus*¹ особого и несводимого *operari*² художника. Эта двойственность принципов, определяющая произведение исходя одновременно из творческой деятельности художника и из чувственного

1. Работа, произведение, труд (лат.).

2. Делать, работать (лат.).

познания зрителя, проходит через всю историю эстетики, и, вероятно, именно в этой двойственности необходимо искать ее спекулятивную сердцевину и определяющие противоречия. И возможно, теперь мы готовы задаться вопросом о том, что же имел в виду Ницше, говоря об искусстве художников. Идет ли здесь речь о простом смещении традиционной точки зрения на искусство — или же мы присутствуем при трансформации в сущностном статусе произведения искусства, которая могла бы прояснить его нынешнюю судьбу?

III. Человек вкуса и диалектика разорванности

Примерно в середине XVII века в европейском обществе возникает фигура *человека вкуса*, то есть человека, наделенного особой способностью — как будто *шестым чувством*, как тогда стали говорить, — которое позволяет ему уловить *point de perfection*¹, присущий любому произведению искусства.

«Характеры» Лабрюйера отмечают появление человека вкуса как уже свершившийся факт, и тем труднее современному слуху уловить необычность терминов, в которых описывали этот загадочный прототип западного человека эстетики. «В искусстве, — пишет Лабрюйер, — есть некая точка совершенства, как в природе — точка благодати или зрелости: тот, кто чувствует и любит ее, наделен превосходным вкусом; тот, кто ее не чувствует, кто любит, промахиваясь мимо нее, наделен вкусом дурным. Следовательно, вкусы бывают хорошие и дурные, и люди с полным правом спорят о них»².

Чтобы оценить всю новизну этой фигуры, необходимо отдавать себе отчет, что еще в XVI веке не существовало ясной демаркационной линии между плохим и хорошим вкусом, и даже рафинированные заказчики Рафаэля и Микеланджело едва ли задавались привычным для

1. Точка совершенства, момент совершенства (*фр.*).
2. «Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement». Предложенный перевод отличается от изданного ранее, см.: *Де Лабрюйер Ж. Характеры*. М.; Л.: Художественная литература, 1964. С. 27.

нас вопросом о правильном понимании произведения искусства. Чувственность того времени не делала больших различий между священным искусством, с одной стороны, и механическими куклами, *engins d'esbatement*¹, масштабными застольными композициями² из автоматов и живых людей, которые должны были развлекать на пирах государей и понтификов, с другой. Те же самые художники, что восхищают нас своими фресками и шедеврами архитектуры, принимали участие во всевозможных декоративных работах и проектировали устройства вроде того, что было создано Брунеллески, — оно представляло собой небесную сферу, окруженную двумя рядами ангелов, из которой в воздух поднимался автомат (архангел Гавриил), поддерживаемый конструкцией миндалевидной формы, — или вроде тех механических аппаратов, которые реставрировал и изображал Мельхиор Брудерлам, разбрызгивавших воду и пыль над гостями Филиппа Доброго. Наша эстетическая чувственность с ужасом узнает, что в замке города Эден находился зал, украшенный серией картин, рассказывавших историю Ясона, в которые — ради большей реалистичности — были встроены механизмы, имитировавшие колдовство Медеи и испускавшие молнии, гром, дождь и снег.

Но когда от этого шедевра сумбура и дурновкусия мы переходим к более внимательному рассмотрению фигуры человека вкуса, то с удивлением обнаруживаем, что, вопреки нашим ожиданиям, его появление не связано с какой-то более тонкой восприимчивостью духа в отношении искусства или же с возросшим интересом к нему. Происходящую здесь трансформацию нельзя свести к одному лишь очищению чувственности зрителя — она затрагивает и ставит под вопрос сам статус произведения искусства. Ренессанс знал понтификов и государей, в чьей жизни искусство занимало настолько большое

1. Механические шутихи, потешные движители (*среднефр.*).

2. См., например: *Буркхардт Я.* Культура Возрождения Италии. Глава V. М.: Юристъ, 1996. С. 266–283. — *Примеч. перев.*

место, что они бросали любые управленческие заботы, чтобы обсуждать с художниками замыслы и воплощение их произведений; но если бы им сказали, что их души оснащены особым органом, которому вверена идентификация и понимание произведения искусства (и при этом исключаются все другие способности интеллекта и чувственный интерес), они, вероятно, сочли бы эту идею столь же гротескной, как если бы кто-то им сказал, что человек дышит не потому, что все его тело испытывает в этом потребность, но ради удовлетворения одних лишь легких.

Тем не менее идея именно такого рода начала стремительно распространяться в образованном обществе Европы XVII века; само происхождение слова «вкус» будто подсказывало, что так же, как существует более или менее здоровый вкус, существует и более или менее хорошее искусство; и в непринужденности, с которой автор одного из многочисленных трактатов на эту тему мог утверждать, что «выражение „хороший вкус“, коим именуют способность отличать в еде приятный привкус от скверного, в наше время используется теми, кто, говоря о словесности, приписывает его самим себе», уже содержится в зародыше идея, которую Валери¹ шутя выразит три века спустя: *le goût est fait de mille dégoûts*².

Процесс, в ходе которого был выявлен этот таинственный орган восприятия, можно было бы сравнить с прикрытием фотообъектива на три четверти для съемки слишком яркого объекта; если вспомнить об ослепительном расцвете искусства в предыдущие два века, такое частичное прикрытие можно даже посчитать необходимой предосторожностью. По мере того как идея вкуса уточнялась, а вместе с ней формировался и особый тип психической реакции, породивший то таинственное проявление современной чувственности, которым

1. Valéry P. Œuvres. Vol. II. Paris: Gallimard, 1960. P. 476.

2. «Вкус состоит из тысячи отвращений» или «Вкус сделан из тысячи разочарований» (*фр.*).

является эстетическое суждение, произведение искусства (по крайней мере, до момента своего завершения) начинает мыслиться как дело, относящееся исключительно к компетенции художника, чья творческая фантазия не терпит ни предписаний, ни ограничений, тогда как не-художнику отныне остается лишь *смотреть*, то есть превратиться во все менее необходимого и все более пассивного *партнера*, для которого произведение искусства сводится к предоставляемой им возможности поупражняться в хорошем вкусе. Современное эстетическое воспитание приучило нас считать такой подход нормальным и порицать любое вторжение в работу художника как незаконное насилие над его свободой; разумеется, ни один современный меценат не осмелится вмешиваться в замысел и реализацию заказанного им произведения, как это делал кардинал Джулио де Медичи (впоследствии — папа Климент VII), вмешивавшийся в создание часовни Медичи при церкви Сан-Лоренцо; и, однако, мы знаем, что Микеланджело не только не выказывал никакого раздражения, но даже говорил одному ученику, что Климент обладал исключительным пониманием художественного процесса. Эдгар Винд напоминает по этому поводу, что великие меценаты Ренессанса были именно тем, кем, с нашей точки зрения, они не должны были быть, то есть «докучливыми и неумелыми партнерами»¹; и однако, еще в 1855 году Буркхардт мог описывать роспись свода Сикстинской капеллы не только как произведение гения Микеланджело, но и как дар папы Юлия II человечеству. «Это дар, — писал он

1. *Wind E. Art and Anarchy*. P. 91. Еще в XV веке фигура заказчика была настолько связанной с произведением искусства, что немногим художникам могло прийти в голову писать картины без заказа, из одной лишь внутренней необходимости. Особенно трагичной была судьба бургундского скульптора Клааса ван дер Верве — из-за постоянного откладывания Иоанном Бесстрашным проекта, ради которого тот его нанял, он сгубил в бесплодном ожидании свою карьеру, так блистательно начинавшуюся. См.: *Хейзинга И. Осень средневековья*. М.: Наука, 1988. С. 287.

в „Чичероне“, — оставленный папой Юлием II. Сочетая понуждение с уступками, укоры с добротой, он добился от Микеланджело того, чего, вероятно, не смог бы добиться никто другой. Память о нем будет благословляться в анналах искусства»¹.

И наоборот, если человек вкуса XVII века — так же как и современный зритель — видит проявление дурного вкуса во вмешательстве в то, что художник создает «по прихоти и посредством своего гения», то, возможно, это означает, что искусство не занимает в его духовной жизни то же место, какое оно занимало в жизни Климента VII и Юлия II.

Перед лицом зрителя, по мере утончения своего вкуса все сильнее становящегося похожим на исчезающий призрак, художник выходит во все более разреженную и свободную атмосферу и отправляется в эмиграцию, которая из живого общественного поля приведет его в безлюдную Гиперборею эстетичности. В этой пустыне он тщетно ищет себе пропитание и в конце концов уподобляется Катоблепу из «Искушения святого Антония», который пожирает собственные конечности, не замечая этого.

И действительно, в то время как в европейском обществе распространяется сбалансированная фигура человека вкуса, художник входит в пространство дисбаланса и эксцентричности, благодаря чему он, в ходе быстрой эволюции, начинает соответствовать той *idée reçue*², которую Флобер фиксирует в своем «Словаре» под заголовком «Художники»: «...удивляться, что они одеты, как все». Чем больше вкус стремится освободить искусство от любого смещения и любого вмешательства, тем более нечистым и сумрачным становится лик, который оно обращает к тем, кто должен его производить; и, разумеется,

1. «Dieses ist die Stiftung Papst Julius II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und mit Güte erhielt er, was vielleicht kein anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes» (*Burckhardt* J. *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens.* Neudruck der Urausgabe. Stuttgart: Alfred Kröner, 1986. S. 828).
2. Установившаяся идея, прописная истина (*фр.*).

не случайно, что когда в XVII веке возникает типаж фальшивого гения — человека, одержимого искусством, но плохого художника, — фигура художника начинает отбрасывать тень, от которой в последующие века ее будет невозможно отличить¹.

* * *

Подобно художнику, у человека вкуса тоже есть своя тень, и, возможно, именно ее нам следует допросить, если мы действительно хотим приблизиться к его тайне. Тип человека, наделенного *mauvais goût*², не является принципиально новой фигурой в европейских обществах; но в ходе XVII века — то есть тогда, когда формируется понятие хорошего вкуса, — он приобретает такие вес и значимость, что мы не должны удивляться, если обнаружится, что процитированное нами утверждение Валери — согласно которому, «*le goût est fait de mille dégoûts*» — должно пониматься совершенно иначе: в том смысле, что *хороший вкус по сути своей сделан из дурного вкуса*³.

Как следует из определения Лабрюйера, человек *mauvais goût* не является тем, у кого просто нет органа для восприятия искусства, кто слеп к искусству или презирает его; плохим вкусом, скорее, обладает тот, кто «промахивается мимо» правильной точки и не способен, различая

1. В шутку замечали, что без понятия «великий художник» (то есть без проведенного хорошим вкусом ранжирования художников по качеству) плохих художников было бы гораздо меньше: «Понятие великого поэта породило больше ничтожных поэтов, чем можно было бы обоснованно ожидать от комбинаций судьбы» (*Valéry P. Œuvres. Vol. II. P. 487*). Уже в конце XVI века теоретики искусства спорили о том, кто же является более великим художником — Рафаэль, Микеланджело или Тициан; Ломатцо в своем «Храме живописи» (1590) эклектически решил проблему, сказав, что идеал живописи — это картина, написанная Тицианом по рисунку Микеланджело, согласно пропорциям, установленным Рафаэлем.
2. Дурной вкус (*фр.*).
3. Исходя из внутренней формы слова *dégoût* (*фр.* отвращение, разочарование), этот афоризм можно перевести и как «вкус состоит из тысячи безвкусий». — *Примеч. перев.*

истинное и ложное, уловить *point de perfection* произведения. Мольер в «Мещанине во дворянстве» оставил нам знаменитый портрет человека дурного вкуса: господин Журден нисколько не презирает искусство, он вовсе не безразличен к его очарованию; напротив, самое большое его желание — стать человеком вкуса и уметь отличать прекрасное от уродливого, искусство от не-искусства; он является не столько, как написал Вольтер, «буржуа, который хочет стать знатной особой»¹, сколько *homme de mauvais goût*, который хочет стать *homme de goût*. Это желание само по себе довольно удивительно, ведь не вполне ясно, как тот, кто лишен вкуса, может считать хороший вкус ценностью; но еще более удивительно то, что Мольер, как кажется, смотрит на Журдена с изрядной долей снисходительности, как если бы его простодушный и плохой вкус был менее чуждым искусству, чем утонченная — но циничная и развращенная — чувственность его учителей и *hommes de qualité*², намеревающихся его надуть. Хотя Руссо и утверждал, что Мольер принимает сторону *hommes de qualité*, тем не менее сам он отмечал, что, в его глазах, единственным положительным персонажем в этой комедии может быть только Журден; в «Письме к Д'Аламберу о зрелищах» он пишет: «Мне говорят, что он нападает на пороки; но пусть сопоставят: на кого нападает он и кому покровительствует? Кто заслуживает большего осуждения: безмозглый тщеславный мещанин, который нелепо корчит из себя дворянина, или плут-дворянин, который водит его за нос?»³ Но парадокс господина Журдена не только в том, что он честнее своих учителей, — некоторым образом, он более открыт и чувствителен к произведению искусства, чем те, кто должен обучать его суждению о нем: этот неотесанный человек терзаем красотой; безграмотный и не знающий, что такое проза, он настолько любит

1. *Voltaire. Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces.* Paris: Gallimard, 1992. P. 65.
2. Дворяне (*фр.*).
3. *Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения:* В 3 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 92.

словесность, что одна лишь мысль о том, что произносимые им слова все же являются *прозой*, способна его преобразить. Его заинтересованность, неспособная судить о своем предмете, гораздо ближе к искусству, чем заинтересованность людей вкуса, которые, обнаруживая его непросвещенность, думают, что деньги выпрямят кривизну его суждений, а его рассудительность находится в кошельке. Мы здесь присутствуем при весьма любопытном феномене, который именно в эту эпоху стал приобретать макроскопические пропорции: создается впечатление, будто искусство больше предпочитает подстраивать себя под бесформенные и искаженные лекала дурного вкуса, чем отражаться в драгоценном кристалле хорошего. Все выглядит так, как будто хороший вкус — позволяющий тому, кто им наделен, воспринять *point de perfection* произведения, — в конце концов, приводит к безразличию или же как будто искусство, оказываясь внутри совершенного рецептивного механизма хорошего вкуса, теряет ту жизненность, которую менее совершенный, но более заинтересованный механизм способен для нее сохранить.

Более того: если человек вкуса на секунду задумается о себе самом, он будет вынужден признать не только то, что он стал безразличным к искусству, но и то, что чем тоньше становится его вкус, тем больше его душа спонтанно влечется ко всему, что хороший вкус может лишь отвергать, — как будто в глубине хорошего вкуса есть стремление к извращению в собственную противоположность. Первую констатацию того, что станет одной из наиболее противоречивых (но тем не менее довольно редко отмечаемых) черт нашей культуры, мы обнаруживаем в двух удивительных письмах мадам де Севинье от 5 и 12 июля 1671 года; говоря о галантных романах, которые в ту эпоху начали распространяться в еще довольно узких кругах, эта безукоризненная *femme de goût*¹ задается вопросом о том, чем же объяснить притягательность

1. Женщина вкуса (*фр.*).

таких низкопробных произведений: «Иногда я задумываюсь, откуда во мне берется страсть к этому вздору: это почти необъяснимо. Вы, возможно, помните, до какой степени меня коробит скверный стиль — ведь я все-таки разбираюсь в хорошем, и никого не трогает очарование красноречия так, как меня. Стиль Ла Кальпренеда ужасен в тысяче мест; огромные периоды, безобразные слова; я все это чувствую... Я нахожу, что стиль Ла Кальпренеда отвратителен, и, однако, не могу удержаться и ловлюсь на его приманки: красота чувств и жестокость страстей, величие событий и чудесные победы грозных фехтовальщиков — все это влечет меня, будто маленькую девочку; если бы не утешения г-на Лярошфуко и г-на Аквилля, я бы повесилась, еще хотя бы раз обнаружив в себе эту слабость»¹.

Этот необъяснимый *penchant*² хорошего вкуса к своей противоположности стал настолько привычным, что современный человек больше не удивляется и не задается — что, впрочем, вполне естественно — вопросом о том, как возможно, чтобы его вкус разделялся между такими несовместимыми вещами, как «Дуинские элегии» и романы Яна Флеминга, полотна Сезанна и безделушки с цветастым орнаментом. Когда Брюнетьер два века спустя после мадам де Севинье снова обратится к этому предосудительному импульсу хорошего вкуса, тот станет уже настолько сильным, что критик, даже сохраняя различие между хорошей и плохой литературой, будет вынужден прилагать усилия, чтобы не броситься с головой в последнюю: «Какая жестокая участь выпала критику! Все остальные люди следуют побуждениям своего вкуса — он один тратит жизнь на борьбу со своим! Но если он откажется от вкуса ради удовольствия, тут же раздастся голос: презренный, что ты делаешь? Как? Ты плачешь над „Двумя малышками“ и смеешься над „Самым

1. *Madame de Sévigné. Correspondance. Vol. 1: Mars 1646 — Juillet 1675 / Éd. R. Duchêne. Paris: Gallimard, 1972. P. 287 et s., P. 294.*
2. Склонность (*фр.*).

счастливым из трех“! Тебя развлекает Лабиш и трогает Дэннери! Ты подпеваешь Беранже! А может быть, ты тайком почитываешь Александра Дюма и Сулье? Где же твои принципы, твоя миссия, твое служение?»¹

Поэтому можно провести аналогию между тем, что происходит с человеком вкуса, и тем, что Пруст говорил об умном человеке, который, «становясь более умным, приобретает право быть им меньше»; и подобно тому, как интеллект, взяв некий рубеж, нуждается в глупости, можно было бы сказать, что хороший вкус, достигнув определенной степени утонченности, не может обойтись без дурновкусия. В наше время существование развлекательных искусства и литературы объясняют исключительно массовым обществом, а наше представление о нем настолько опосредовано психологическим состоянием интеллектуалов середины XIX века (ставших свидетелями первой фазы его взрывного расширения), что мы забываем о том, что при своем возникновении — в эпоху, когда мадам де Севинье описывает парадоксальное очарование романов Ла Кальпренеда, — они были аристократическим, а не народным феноменом; и работа критиков массовой культуры была бы куда более полезной, если бы они вначале задались вопросом, как же могло случиться, что именно рафинированная *élite* ощутила потребность в создании вульгарных вещей для своей чувственности. С другой стороны, если мы оглянемся вокруг, то сразу заметим, что сегодня развлекательная литература вновь становится тем, чем она была изначально, то есть тем, во что высшие культурные слои вовлекаются раньше средних и нижних; но, конечно, нам не делает чести то, что среди множества интеллектуалов, занимающихся почти исключительно *китчем* и сериалами, нет ни одной мадам де Севинье, готовой повеситься из-за этой слабости.

1. Цит. по: *Moreau P. Le «mystère Béranger» // Revue d'histoire littéraire de France. 1933. XL. P. 197.* Также цит. в: *Croce B. La Poesia. Bari: Laterza, 1953. P. 308.*

Что касается художников, то они быстро усвоили урок романов Ла Кальпренеда и — поначалу едва заметно, но затем все более открыто — стали вводить дурной вкус в произведения искусства, делая из *красоты чувств, жестокости страстей* и *чудесных побед грозных фехтовальщиков* — как и из всего остального, что может пробудить и удержать интерес читателя, — один из главных ресурсов литературного вымысла. Эпоха, когда Фрэнсис Хатчесон и другие теоретики вкуса разрабатывали идеал единообразия и гармонии как фундамент красоты, в то же самое время была эпохой Джамбаттисты Марино с его теорией поэтики чуда и веком чрезмерностей и причудливостей барокко. В театре сторонники мещанской трагедии и *larmoyante*¹ комедии возобладали над своими противниками-классицистами, и, когда Мольер в «Господине де Пурсоньяке» изображает двух докторов, собирающихся сделать клизму сопротивляющемуся герою, он не ограничивается одной клизмой на сцене, но заполняет клизмами весь театр. *Genres tranchés*², единственные, которые допускались пуристами вкуса, постепенно уступают место менее благородным смешанным жанрам, чьим прототипом, собственно, и стал роман: рожденный, чтобы удовлетворить требования плохого вкуса, он в конечном счете займет центральное положение в литературном производстве. В конце XVIII века появится еще один жанр, *gothic romance*, основанный на простом переворачивании критериев *bon goût*; романтики без колебаний воспользуются этим методом, чтобы с помощью ужаса и отвращения заново завоевать для искусства те области души, которые хороший вкус считал навеки исключенными из участия в делах эстетики. Это восстание плохого вкуса приведет к настоящему противостоянию между *poésie* и *goût* (или *esprit*³); дело дойдет до того, что такой писатель, как Флобер, — всю жизнь борющийся с проявлениями напыщенности

1. Слезливая, трогательная (*фр.*).
2. Чистые жанры (*фр.*).
3. Рассудок, дух (*фр.*).

и высокопарности — мог написать в одном из писем Луизе Коле: «Чтобы обладать тем, что обычно называют плохим вкусом, необходимо иметь нечто поэтическое в голове; *esprit*, напротив, несовместим с настоящей поэзией». Все выглядит так, будто гений и хороший вкус не могут ужиться в одном и том же сознании, а художник, если он хочет остаться собой, должен прежде всего отличить себя от человека вкуса. Тем временем, программная декларация плохого вкуса из «Лета в аду» Рембо («Я любил идиотские изображения, намалеванные над дверьми; декорации и занавесы бродячих комедиантов; вывески и лубочные картинки; вышедшую из моды литературу, церковную латынь, безграмотные эротические книжонки, романы времен наших бабушек, волшебные сказки, тонкие детские книжки, старинные оперы, вздорные куплеты, наивные ритмы»¹) приобрела такую славу, что нам трудно заметить, что в этом списке можно обнаружить весь *ouillage*², свойственный современному эстетическому сознанию. В сфере вкуса то, что было эксцентричным во времена Рембо, стало чем-то вроде *усредненного вкуса* интеллектуала и до такой степени проникло в достояние *bon ton*, что сегодня является его настоящим отличительным признаком. Современный вкус восстановил замок Эдена: но в истории не бывает обратных билетов, и, возможно, прежде чем войти в его залы, чтобы любоваться тем, что там выставлено, нам стоит понять смысл этой удивительной насмешки над нашим хорошим вкусом.

* * *

Хороший вкус не только имеет тенденцию к извращению в собственную противоположность; некоторым образом он является самим принципом любого извращения, и его появление для сознания как будто совпадает с началом

1. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / Пер. М.П. Кудинова. М.: Наука, 1982. С. 167.
2. Инвентарь, набор (*фр.*).

низвержения всех ценностей и всех содержаний. В «Мещанине во дворянстве» оппозиция между *mauvais goût* и *bon goût* также являлась и оппозицией между честностью и безнравственностью, страстью и безразличием; к концу XVIII века люди начали смотреть на эстетический вкус как на нечто вроде средства против плодов древа науки, после употребления которого различие между добром и злом становится невозможным. И, поскольку двери Эдемского сада закрыты навеки, путь эстета по ту сторону добра и зла фатальным образом заканчивается дьявольским искушением. Поэтому распространяется мысль, что существует тайное родство между опытом искусства и злом и что для понимания произведения искусства отсутствие предрассудков и *Witz* являются гораздо более ценными инструментами, чем чистая совесть. «Кто не презирает, — говорит один из персонажей «Люцинды» Фридриха Шлегеля, — не может также и ценить. *Эстетическая злость (ästhetische Bösheit)* является важной частью гармоничного образования»¹.

Накануне Французской революции Дидро довел до предела эту особую перверсию человека вкуса в одной небольшой сатире; еще рукописью она была переведена Гёте на немецкий и оказала огромное влияние на молодого Гегеля. Племянник Рамо — человек экстраординарного вкуса и одновременно гнусный подлец; в нем стираются любые различия между добром и злом, благородством и низостью, добродетелью и пороком: и посреди этого абсолютного извращения любой вещи в ее противоположность только вкус сохраняет свою целостность и ясность. На вопрос Дидро: «Как это возможно, что при таком тонком вкусе, при такой глубокой восприимчивости к красотам музыки вы так слепы к красотам нравственным, так безразличны к прелестям добродетели?» — он отвечает: «Очевидно, для них нужно особое чувство, которого у меня нет, нужна струнка, которой я не наделен,

1. *Schlegel F. Kritische-Schlegel-Ausgabe / Hg. von E. Behler. Bd. 5/1. Paderborn: Schöningh, 1962. S. 28.*

или она такая слабая, что не звенит, сколько бы ее ни дергали»¹. У племянника Рамо вкус действует подобно какой-то моральной гангрене, поглощающей любое другое содержание и любое стремление духа, и в конце концов он оказывается в чистом вакууме. Вкус является для Рамо единственной достоверностью себя самого и единственным самосознанием; но это достоверность чистого ничто, и его личность является абсолютной безличностью. Само существование такого человека представляет собой парадокс и скандал: он не способен создать произведение искусства, но его существование полностью зависит от произведения; обреченный на зависимость от того, что не есть он, в этом *ином* он, однако, не находит никакой существенности, поскольку всякое содержание и всякая моральная определенность отменены. Когда Дидро его спрашивает, как возможно, чтобы с его способностью чувствовать, запоминать и воспроизводить он не смог сделать ничего благого, Рамо в оправдание говорит о фатуме, даровавшем ему способность судить, но не создавать, — и упоминает легенду о статуе Мемнона: «...подле статуи Мемнона было множество других статуй, на которые также падали лучи солнца, но ведь отзывалась только она одна... А все прочее... — только пара ушей, воткнутых в дубину»². Проблема, которая через Рамо опознается во всей своей полноте и трагичности, — это разрыв между гением и вкусом, между художником и зрителем; и начиная с этого момента она все более неприкрытым образом будет подчинять себе развитие западного искусства. В Рамо зритель начинает понимать, что является жуткой загадкой: самооправдание Рамо напоминает, доводя до предела, опыт любого тонко чувствующего человека, который, стоя перед восхищающим его произведением искусства, ощущает себя почти что обманутым и не может подавить в себе желание самому быть его автором.

1. Дидро Д. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Пер. А. Федорова и Р. Линцер. М.: Мысль, 1991. С. 111.
2. Там же. С. 119.

Он стоит перед чем-то, в чем, как кажется, находится его самая глубокая истина, и, однако, не может с ней отождествиться, поскольку, как говорил Кант, произведение искусства есть именно «то, для чего даже при совершенном его познании еще нет умения, чтобы его произвести»¹. Самая радикальная разорванность² — это разорванность зрителя: его принцип есть для него наиболее чуждое, его сущность находится в том, что ему, по определению, не принадлежит. Чтобы сохранить свою целостность, вкус должен отделиться от созидательного начала; но без гения вкус становится простым переворачиванием, то есть *принципом перверсии как таковым*.

Гегель был до такой степени потрясен «Племянником Рамо», что не будет преувеличением сказать, что весь раздел «Феноменологии духа», озаглавленный «Отчужденный от себя дух, Культура», является не чем иным, как комментарием и интерпретацией этой фигуры. В Рамо Гегель увидел кульминацию — и вместе с тем начало распада — европейской культуры на пороге Террора и Революции, когда Дух, отчуждающий себя в культуре, может обрести себя лишь в сознании этой разорванности и абсолютного извращения всех понятий и всех действительностей. Гегель называет этот момент «чистой культурой»³ и описывает его так:

Так как само чистое «я» созерцает себя вне себя и разорванным, то в этой разорванности в то же время распалось и погибло все, что обладает непрерывностью и всеобщностью, что носит имя закона, добра и права; все равное растворено, ибо налицо имеется *чистейшее неравенство*, абсолютная

1. «...was man, wenn man es auch auf das vollständigste kennt, dennoch darum zu machen noch nicht sofort die Geschicklichkeit hat». Предложенный перевод отличается от изданного ранее, см.: Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 176.
2. В оригинале — *lacerazione*, соответствующее гегелевскому *Entzweiung* (разрыв, ссора, раздор). — *Примеч. перев.*
3. В переводе Г. Шпета гегелевское *Bildung* — «образованность». — *Примеч. перев.*

несущественность абсолютно существенного, вне-себя-бытие для-себя-бытия; само чистое «я» абсолютно разложено... Так как, следовательно, отношение этого сознания связано с этой абсолютной разорванностью, то в его духе отпадает различие, состоящее в том, что оно определено как благородное по отношению к *низменному*, и оба суть одно и то же.

...Это самосознание, которому свойственно возмущение, отвергающее его отверженность, есть непосредственно абсолютное равенство себе самому в абсолютной разорванности, чистое опосредствование чистого самосознания самим собою. Оно есть равенство тождественного суждения, в котором одна и та же личность есть и субъект, и предикат. Но это тождественное суждение есть в то же время бесконечное суждение; ибо эта личность абсолютно раздвоена, и субъект, и предикат — просто некоторые *равнодушные сущие*, которые друг друга нимало не касаются, лишены необходимого единства до того даже, что каждое есть власть собственной личности. Для-себя-бытие имеет предметом *свое для-себя-бытие* как некоторое просто «иное» и в то же время столь же непосредственно — как себя само — себя как некоторое «иное», не в том смысле, будто у этого последнего имеется иное содержание, — нет, содержание есть та же самость в форме абсолютного противоположения и совершенно собственного равнодушного наличного бытия. — Таким образом, здесь имеется налицо дух этого реального мира образованности, *сознающий* в своей истине себя, а также и свое *понятие*.

Он есть это абсолютное и всеобщее извращение и отчуждение действительности и мысли, *чистая образованность* [*Bildung, культура*]. В этом мире на опыте узнается, что ни *действительные сущности* власти и богатства, ни их определенные *понятия* — хорошее и дурное, или сознание хорошего и дурного, сознание благородное и низменное — не обладают истиной, а все эти моменты скорее извращаются друг в друге, и каждый есть противоположность самого себя. Всеобщая власть, которая есть *субстанция*, достигнув собственной духовности благодаря принципу индивидуальности,

получает собственную самость лишь в виде ее имени и, будучи *действительной* властью, есть, напротив, безвластная сущность, которая жертвует самой собою. — Но эта отданная в жертву, лишенная самости сущность, или самость, ставшая вещью, есть, напротив, возвращение сущности в себя самое; это есть *для-себя-сущее для-себя-бытие*, существование духа. — Мысли об этих сущностях, о *хорошем и дурном*, точно так же превращаются в этом движении: то, что определено как хорошее, есть дурное; то, что определено как дурное, есть хорошее. Сознание каждого из этих моментов, расцениваемое как сознание благородное и низменное, в своей истине точно так же составляет скорее обратное тому, чем должны быть эти определения, — благородное сознание в такой же мере низменно и отверженно, в какой отверженность превращается в благородство самой развитой свободы самосознания. — Точно так же, с формальной точки зрения, все с *внешней стороны* есть обратное тому, что оно есть для себя; и в свою очередь то, что оно есть для себя, оно есть не поистине, а есть нечто иное, чем то, чем оно хочет быть: для-себя-бытие есть, напротив, потеря себя самого, и отчуждение себя есть, напротив, самосохранение. — Налицо, следовательно, тот факт, что все моменты оказывают всеобщую справедливость друг по отношению к другу, каждый в себе самом в такой же мере отчуждает себя, в какой вносит себя в противоположное себе и таким образом извращает его¹.

Сталкиваясь с Рамо, осознавшим собственную разорванность, честное сознание (в диалоге Дидро оно представлено философом) не может высказать ничего, что низменное сознание еще не знало бы и не сказало себе само, поскольку оно есть именно абсолютное извращение любой вещи в ее противоположность, а его речь представляет собой суждение, которое, растворяя любую тождественность, играет с самим собой в эту игру самораспада. И в самом деле, единственный способ, посредством которого

1. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 264–267.

низменное сознание может обладать собой, — это полностью принять собственное противоречие и, отрицая себя, вновь обрести себя внутри предельной разорванности. Но именно по причине того, что Рамо познает сущностное исключительно в аспекте двойственности и острашения¹, он в совершенстве способен *судить о сущностном* (в самом деле: его речь искрится остроумием), но зато теряет способность *схватить его*: состоятельность Рамо есть радикальная несостоятельность, его полнота — это абсолютное лишение.

Характеризуя чистую культуру как извращение, Гегель осознанно описывал предреволюционное состояние; более того, его мишенью было французское общество в тот момент, когда ценности *Ancien Régime* задрожали под ниспровергающим напором *Aufklärung*: в «Феноменологии духа» раздел, посвященный абсолютной Свободе и Террору, следует за анализом чистой Культуры. С этой точки зрения диалектика честного и низменного сознания — каждое из которых, по своей сущности, является противоположностью себя самого, так что первое обречено всегда уступать под натиском откровенности второго — имеет не меньшее значение, чем диалектика господина и раба; нас же здесь интересует именно то, что Гегель, которому нужно персонифицировать абсолютную мощь извращения, выбирает такую фигуру, как Рамо: как будто такой предельно чистый тип человека вкуса, для которого искусство является единственной достоверностью себя самого и одновременно самой мучительной разорванностью, неизбежно сопутствует разложению социальных ценностей и религиозной веры. И совершенно не случайно то, что, когда эта диалектика проникнет в европейскую литературу — сначала в «Бесах» Достоевского в виде дуэта старого либерального интеллектуала Степана Степановича и его сына Петра Степановича, а потом в дуэте

1. В оригинале — *estraneazione* (другой вариант написания — *estraniazione*), употребляющееся для перевода базового термина русского формализма наравне с однокоренным *straniamento*. — *Примеч. перев.*

Сеттембрини-Нафта из «Волшебной горы» Томаса Манна, — в обоих случаях описываемый опыт будет опытом распада социального микрокосма под воздействием «самого жуткого из всех гостей», то есть европейского Нигилизма, воплощенного в этих посредственных, но неудержимых наследниках Рамо.

Итак, анализ эстетического вкуса привел нас к вопросу, не существует ли какой-то связи между искусством и восхождением нигилизма, который, по словам Хайдеггера, никоим образом не является одним историческим движением среди прочих: ведь нигилизм, «если мыслить его по его сущности, — это, скорее, основополагающее движение в историческом совершении Запада»¹.

1. *Хайдеггер М.* Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7.

IV. Кунсткамера

В 1660 году Давид Тенирс под заголовком «Theatrum pittoricum» публикует в Антверпене первый иллюстрированный каталог музея искусств. В книге серия гравюр воспроизводит картины, принадлежавшие эрцгерцогу Леопольду Вильгельму и находившиеся в его *cabinet* при брюссельском дворе. Автор, обращаясь в предисловии к «ценителям искусства», предупреждает: «...оригинальные картины, рисунки которых вы видите здесь, вовсе не имеют одну и ту же форму и те же размеры, ибо нам потребовалось выровнять их, дабы они стали соразмерны страницам этого тома и предстали перед вами в более подходящем виде. Если кто-либо захочет узнать пропорции оригиналов, он может посчитать их в соответствии с числом футов или ладоней, указанным на полях»¹. После этого предупреждения следует описание самого *кабинета*, которое можно было бы посчитать предшественником путеводителей, лежащих на входе в любой современный музей, если бы не слишком малое внимание, уделяемое Тенирсом отдельным картинам по сравнению с *кабинетом* в целом. «Войдя, вы обнаружите две длинные Галереи; по всей длине той стены, что лишена окон, упорядоченно развешаны Картины: напротив, на стороне с окнами вы можете любоваться многими величественными Статуями, по большей части Древними, поставленными на высокие украшенные Пьедесталы; за Пьедесталами, под окнами и между окон, помещены другие картины, многие из которых вам неизвестны».

1. Le Théâtre des peintures de Davide Teniers. Anvers, 1673.

Тенирс сообщает нам, что среди последних — шесть полотен Брейгеля Старшего, на которых двенадцать месяцев года изображены «с восхитительным мастерством кисти, живостью цветов и искусным порядком поз», а также большое количество натюрмортов; отсюда зритель переходит в другую залу и *кабинеты*, «где самые редкие и ценные экземпляры являют собой самые утонченные шедевры кисти, к чудесному восхищению понимающих Умов; так что особам, желающим вдоволь созерцать столько прекрасных вещей, потребовался бы досуг во много недель, и даже много месяцев, чтобы оценить их по достоинству».

Однако коллекции искусства не всегда имели привычный для нас вид. На исходе Средневековья государи и эрудиты в странах континентальной Европы собирали самые разнородные предметы в *Wunderkammern*¹, где вперемешку находились камни необычной формы, монеты, забальзамированные животные и различные манускрипты, яйца страуса и рога единорога. Когда люди начнут коллекционировать предметы искусства, картины и статуи в этих кунсткамерах будут располагаться по соседству с курьезными вещами и предметами естественной истории; и коллекции искусства, принадлежащие государям — по крайней мере, в германских странах, — еще долго будут нести печать своего происхождения от средневековых *Wunderkammern*. Нам известно, что курфюрст Саксонии Август I — хваставшийся, что владеет «целым рядом портретов римских императоров от Цезаря до Домициана, выполненных Тицианом с натуры»², — отказался от сделанного ему венецианским Советом Десяти предложения в 100 000 золотых флоринов за принадлежавшего ему единорога и хранил, как драгоценность, забальзамированного феникса, подаренного ему епископом Бамберга. Еще в 1567 году в *кабинете* Альбрехта V Баварского помимо 780 картин хранилось 2000 самых

1. Комнаты чудес (нем.).

2. Scherer V. Deutsche Museen. Entstehen und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Sammlungen. Jena: Eugen Diederichs, 1913. S. 23.

разнообразных предметов, среди которых были «яйцо, найденное одним аббатом в другом яйце, манна, упавшая с неба во время неурожая, гидра и василиск»¹.

Существует гравюра, воспроизводящая *Wunderkammer* немецкого врача и коллекционера Оле Ворма, — с ее помощью мы можем составить довольно точное представление о том, как выглядела настоящая кунсткамера. Под потолком на большой высоте от пола подвешены аллигаторы, набитые чучела медведей, рыбы необычной формы, забальзамированные птицы и каноэ диких племен. Верхняя часть стены на заднем фоне увешана копьями, стрелами и другим оружием различной формы и происхождения. Между окнами левой стены помещены рога лося и оленя, копыта и черепа животных; на правой стене вплотную висят панцири черепах, змеиная кожа, рыба-пила и шкуры леопардов. От пола до определенной высоты стены уставлены стеллажами, заполненными раковинами, кораллами, кристаллами соли, металлами, корнями и статуэтками мифологических существ. Однако хаос, который, как кажется, царит в *Wunderkammer*, на самом деле одна лишь видимость: для ментальности средневекового мудреца кунсткамера представляет собой что-то вроде микрокосма, в своей беспорядочной гармонии воспроизводящего макрокосм животных, растений и минералов. Поэтому отдельные предметы обретают смысл только в комбинации с другими — в стенах комнаты, внутри которой мудрец мог в любой момент охватить пределы универсума.

Если мы теперь перенесем взгляд с этой гравюры на картину, на которой показана галерея XVII века, например на полотно Виллема ван Хахта, изображающее посещение эрцгерцогом Альбрехтом (в сопровождении Рубенса, Герарда Сегерса и Йорданса) коллекции Корнелиуса ван дер Геста в Антверпене, мы не можем не увидеть очевидную аналогию. Стены от пола до потолка буквально

1. Ibid. S. 20.

облицованы картинами разных размеров и разных сюжетов, почти что сливающимися друг с другом и образующими какую-то живописную магму, напоминающую о *стене живописи* Френхофера, и в этой магме едва ли можно выделить отдельное произведение. Взглянем на стену с дверным проемом: там вздымается группа статуй, среди которых с трудом можно распознать Аполлона, Венеру, Вакха и Диану. На полу повсюду разбросаны другие картины, а посреди них находится небольшая группа художников и аристократов, собравшихся вокруг низкого столика, уставленного маленькими скульптурами. На архитраве над дверью, под гербом, увенчанным черепом, большими буквами написано *Vive l'Esprit*¹.

Как мы только что сказали, создается впечатление, будто мы находимся не перед картинами, но перед одним огромным гобеленом, переливающимся цветами и нечеткими формами. И непроизвольно задаешься вопросом, не происходит ли, случаем, с этими картинами то же самое, что происходило с раковинами и зубами кашалота у средневекового мудреца, которые обретали свою истину и подлинный смысл, только будучи включенными в гармонический микрокосм *Wunderkammer*. Кажется, будто отдельные полотна лишены какой-либо реальности за пределами неподвижного *Theatrum pittoricum*, где они размещены, как будто только в этом идеальном пространстве они могут приобрести свой загадочный смысл. Но тогда как микрокосм *Wunderkammer* обретал свое глубинное основание в живом и непосредственном единстве с большим миром божественного творения, тщетно искать аналогичный фундамент в случае с галереей: замкнутая в сверкающих красках своих стен, она опирается сама на себя, как полностью самодостаточный мир, где картины напоминают спящую красавицу из сказки, пленницу заклипания, чья абсурдная магическая формула написана на архитраве двери: *Vive l'Esprit*.

1. Да здравствует Дух (*фр.*).

В том же году, когда Тенирс издает в Антверпене «Theatrum pittoricum», в Венеции Марко Боскини публикует свою «Carta del navegar pittoresco»¹. Книга интересна историкам искусства содержащейся в ней самой разнообразной информацией о венецианской живописи XVII века и зачаточными формами эстетических суждений, бегло высказанных по поводу отдельных художников; но для нас она представляет особый интерес, поскольку, проведя *Nave Venetiana*² через «*l'alto mar de la Pitura*»³, Боскини завершает свое полное приключений путешествие детальным описанием воображаемой галереи. Он подробно обсуждает формы, которые, согласно вкусам времени, должны быть приданы стенам и углам потолков:

L'opera su i soffiti, che xé piani
e' i fenze in archi, e in volti li trasforma.
Cusì de piani ai concavi el da forma
e tessè a i ochi industriosi ingani.

El fa che i cantonali in forma acuta
salta fuora con angoli spicanti,
e in pe' de andare in drento, i vien avanti.
Questo è loquace, e no' pitura muta⁴.

Работа над плоскими потолками
изгибает их в арки и превращает в своды.
Так он придает вогнутому пространству плоский вид
и плетет для глаз искусные иллюзии.

Он делает так, что угловая мебель, резкая формами,
выскакивает оттуда острыми углами
и вместо того, чтобы двигаться назад, идет вперед.
Все это говорит, это не немая живопись.

1. Карта живописного путешествия (вен.).
2. Венецианский корабль (вен.).
3. Высокое море Живописи (вен.).
4. *Boschini M.* La carta del navegar pittoresco. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1966. P. 612.

Боскини даже не забывает уточнить для каждой комнаты тип и цвет обоев, которые должны были покрывать стены в этой чисто воображаемой сценографии.

Хотя к этому времени архитектурные правила строительства галерей уже не раз были сформулированы, здесь едва ли не впервые наставления такого рода даны не в трактате об архитектуре, но в описывающем идеальный образец заключения книги, которую мы могли бы посчитать обширным критическо-описательным трактатом о живописи. Все выглядит так, будто для Боскини его воображаемая галерея является наиболее надежным пространством для живописи, чем-то вроде идеальной связующей ткани, способной обеспечить единую основу для разнообразных произведений художественного гения — как если бы они, попав в бурное море живописи, могли достичь суши только на идеально оформленной сцене этого виртуального театра. Боскини настолько в этом убежден, что даже сравнивает дремлющие в галерейных залах картины с бальзамами, которые должны настояться в стеклянных бутылках, чтобы раскрыть все свои возможности:

Balsamo è la Pitura precioso,
per l'intelletto vera medesina,
che più che 'l sta in te 'l vaso, el se rafina,
e in cao cent'anni lé miracoloso¹.

Живопись — драгоценный бальзам,
подлинное лекарство для ума,
и чем больше оно стоит в своем сосуде,
тем больше утончается,
и по прошествии ста лет оно чудесно.

Хотя мы сами больше не пользуемся такими простодушными образами, вполне возможно, что эстетическая перспектива, с которой мы смотрим на искусство, — заставляющая нас строить музеи и считать нормой то, что

1. *Boschini M. La carta del navegar pittoresco. P. 617.*

написанная картина сразу же переходит из рук художника в зал современной живописи, — основывается на не так уж сильно отличающихся предпосылках. Как бы то ни было, можно с уверенностью утверждать, что произведение искусства к этому моменту уже не является сущностной мерой обитания человека на земле, которая, именно потому, что основывает и делает возможным само действие обитания, как раз таки не имеет ни собственной автономной сферы, ни особой идентичности, но суммирует и отражает в себе весь человеческий мир. Напротив, в наше время искусство создало для себя особый мир и, перейдя во вневременное эстетическое измерение *Museum Theatrum*, начало свою вторую и уже нескончаемую жизнь; и хотя этот переход обеспечит неограниченный рост метафизической и рыночной стоимости искусства, он приведет к распаду конкретного пространства произведения и в конце концов уподобит его кривому зеркалу, которое Боскени рекомендовал установить на одной из стен его воображаемой галереи:

dove l'ogeto, in pe' de farse appresso
e se fa un passo in drio, per so' avanzazo¹.

...где предмет вместо того, чтобы приближаться,
отступает вглубь, чтобы выглядеть эффектнее.

И хотя считается, что здесь произведению искусства наконец-то обеспечена его наиболее подлинная реальность, стоит нам попытаться ухватить ее, как она отступает и оставляет нас с пустыми руками.

* * *

Далеко не всегда произведение искусства рассматривалось в качестве предмета коллекционирования. Были эпохи, когда саму идею искусства, подобную нашей, сочли бы

1. Ibid. P. 618.

просто чудовищной. В Средневековье любовь к искусству самому по себе не встречается практически нигде, а когда возникли ее первые симптомы, еще не вполне отделимые от вкуса к роскоши и драгоценностям, традиционная ментальность воспринимала их как отклонения.

В такие эпохи субъективность художника настолько непосредственно отождествлялась со своим материалом, представлявшим — не только для художника, но и для окружающих — самую глубокую истину сознания, что речь об искусстве как о самоценности была бы просто непостижимой, — а восприятие завершенного произведения никак нельзя было назвать эстетическим. В четырех разделах «*Speculum maius*»¹, в которых Винсент из Бове заключил универсум (Зерцало природное, Зерцало вероучительное, Зерцало историческое и Зерцало нравственное), искусству нет места, поскольку для средневековой ментальности оно вообще не образовывало отдельного царства среди других во вселенной. Когда средневековый человек смотрел на тимпан собора в Везле с его скульптурами, представляющими все народы земли под единым светом Святой Троицы, или на колонну в аббатстве Сувиньи, на чьих четырех сторонах воспроизведены волшебные регионы земли в образах их сказочных обитателей (Сатир с козьими ногами, Сциопод, передвигающийся на единственной ноге, Гиппопод с лошадиными копытами, Эфиоп, Мантикора и Единорог), — то переживаемое им было не эстетическим впечатлением от созерцания произведения искусства, но куда более конкретным исследованием границ своего мира. Удивительное еще не стало самостоятельной тональностью чувствования и эффектом, присущим произведению, — оно было неявным присутствием благодати, приводившей к согласию человеческую деятельность и божественный мир творения и таким образом еще хранившей эхо того, чем было искусство в своем изначальном раскрытии у греков:

1. Зерцало великое (*лат.*).

чудодейственной и жуткой мощью вы-явления, *произведения* [*produrre*] бытия и мира в произведении [*opera*] искусства. Хейзинга рассказывает о Дионисии Картузианце, однажды пришедшем в церковь Св. Иоанна в Хертогенбосе, когда там звучал орган: «...сладостная мелодия тотчас же заставила его отрешиться от самого себя, и с тающим сердцем он замер в долгом экстазе. Ощущение прекрасного стало непосредственно религиозным переживанием. Ему и в голову не пришло, что в музыке или изобразительном искусстве он мог бы восторгаться чем-то иным, нежели самой святостью»¹.

Однако с определенного момента мы видим, как забальзамированный крокодил, подвешенный над входом Сен-Бертран-де-Комменж, или копыто единорога, хранившееся в ризнице парижской Сен-Шапель, покидает священное пространство собора и попадает в *кабинет* лекционера, а нацеленная на произведение чувственность зрителя фокусируется исключительно на самом моменте чуда вплоть до того, что изолирует его, как автономную сферу, не зависящую от какого-либо религиозного или морального содержания.

* * *

В главе лекций по эстетике, посвященной распаду романтического искусства, Гегель подчеркивает всю важность живого отождествления художника со своим материалом и приходит к выводу, что судьба западного искусства может быть объяснена, только исходя из расщепления, последствия которого мы лишь сегодня становимся способны оценить.

До тех пор пока художник в непосредственном единстве и твердой вере сливается с определенным содержанием такого мирозерцания и религии, он сохраняет истинно

1. Хейзинга Й. Осень средневековья. М.: Наука, 1988. С. 300.

серьезное отношение к этому содержанию и его воплощению. Это содержание остается для него тем, что есть бесконечного и истинного в его собственном сознании. Он по самой своей внутренней субъективности живет в изначальном единстве с этим содержанием, тогда как форма, в которой он его выявляет, представляется для художника окончательным, необходимым, высшим способом сделать наглядным абсолютное и вообще душу предметов. Имманентная субстанция материала связывает его с определенным способом выражения. Материал и форму, соответствующую этому материалу, художник носит непосредственно внутри себя, они являются сущностью его существования, которую он не выдумывает, а которая *есть* он сам. Ему надо только объективировать это истинно существенное, представить его и воплотить во всей его жизненности, извлекая из себя¹.

Но неизбежно наступает момент, когда такое непосредственное единство субъективности художника с его материалом расщепляется. Художник здесь сталкивается с опытом радикальной разорванности: теперь с одной стороны расположен инертный мир содержаний в их безразличной прозаической объективности, а с другой — свободная субъективность художественного принципа, парящая над содержаниями, как будто над огромным складом материалов, которые она может совершенно произвольно использовать или отбраковывать. Искусство в наше время — это абсолютная свобода, ищущая в самой себе собственную цель и основание; оно в принципе не нуждается в каком-либо содержании, поскольку соотносится с собой лишь в головокружении от собственной бездонности. Теперь никакое другое содержание, кроме самого искусства, не является чем-то *непосредственно* сущностным для сознания художника и не внушает ему никакой необходимости быть репрезентированным. Гегель продолжает:

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 314.

В противоположность той эпохе, когда художник благодаря своей национальности и своему времени находится субстанциально в рамках определенного мировоззрения, его содержания и формы воплощения, в Новейшее время достигла полного развития совершенно иная точка зрения. Почти у всех современных народов отточенная рефлексия и критика затронула также и художников, а у нас, немцев, к этому прибавилась и свобода мысли. Это сделало художников, так сказать, *tabula rasa* в отношении материала и формы их творчества, после того как были пройдены необходимые особенные стадии романтической формы искусства. Связанность особенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого материала, отошла для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание. Тем самым художник возвышается над определенными освященными формами и образованиями; он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облекалось для сознания святое и вечное. Никакое содержание, никакая форма уже больше непосредственно не тождественны с задушевностью, с *природой*, с бессознательной субстанциальной сущностью художника. Для него безразличен любой материал, если только он не противоречит формальному закону, требующему, чтобы материал этот был вообще прекрасным и был способен сделаться предметом художественной обработки.

В наши дни нет материала, который сам по себе возвышался бы над этой относительностью. Коли он над ней и возвышается, то отсутствует безусловная потребность в изображении его *искусством*¹.

Этим расщеплением помечено слишком важное событие в судьбе западного искусства, чтобы мы могли надеяться, что способны одним взглядом охватить весь

1. Там же. С. 316–317.

открывающийся здесь горизонт; но все же мы можем опознать среди его первых следствий появление того разрыва между вкусом и гением, чье воплощение в фигуре человека вкуса и доведенную до предела формулировку в персонаже Рамо мы уже видели. Пока художник существует в сокровенном единстве со своим материалом, зритель видит в произведении только собственную веру и высшую истину своего бытия, которая доставляется сознанию наиболее необходимым образом, и проблема искусства-в-себе не может даже возникнуть, поскольку оно является как раз тем общим пространством, где все люди, художники и не-художники, пребывают в живом единстве. Но как только творческая субъективность художника ставит себя над своим материалом и своим производством — подобно драматургу, свободно расставляющему по сцене своих персонажей, — общее и конкретное пространство произведения распадается и зритель больше не видит в нем ничего, что он мог бы непосредственно в сознании обрести как свою высшую истину. Отныне все, что зритель находит в произведении искусства, опосредовано эстетическим представлением, которое само, независимо от какого-либо содержания, становится высшей ценностью и самой сокровенной истиной, реализующей свою мощь в самом произведении и исходя из одного лишь произведения. Подобно драгоценному покрывалу Майи, принцип свободного художественного творения оказывается между зрителем и той истиной, которую тот раньше мог почерпнуть в произведении; и зритель никогда не сможет овладеть этим принципом как чем-то конкретным — кроме как посредством образа, отраженного в магическом зеркале его вкуса.

Если зритель признает в этом абсолютном принципе высшую истину своего бытия в мире, он должен будет соответствующим образом мыслить собственную реальность — то есть исходя из затмения всех содержаний и всякой моральной и религиозной определенности; подобно Рамо, он обречен искать собственную состоятельность

в том, что ему наиболее чуждо. Таким образом, рождение вкуса совпадает с абсолютной разорванностью «чистой Культуры»: зритель видит в произведении искусства Себя как Другого, свое бытие-для-себя как бытие-вне-себя; и в чистой творческой субъективности, действующей в произведении, он никогда не находит определенного содержания и конкретной меры своего существования, но лишь свое собственное Я в форме абсолютного острашения, и может обладать собой, только оставаясь внутри этой разорванности.

Изначальное единство произведения распалось, оставив на одной стороне эстетическое суждение, а на другой — бессодержательную субъективность художника, чистый творческий принцип. Оба тщетно ищут собственное основание и в этом поиске беспрестанно расщепляют конкретность произведения: зритель переносит его в идеальное пространство *Museum Theatrum*, а художник преодолевает его в непрерывном движении по ту сторону самого себя. Подобно тому, как зритель, сталкивающийся с чуждостью творческого принципа, стремится зафиксировать момент собственной состоятельности в Музее, где абсолютная разорванность оборачивается абсолютным равенством с самим собой, «равенством тождественного суждения, в котором одна и та же личность есть и субъект и предикат», художник, превративший творение в демургический опыт абсолютной свободы, теперь стремится объективировать собственный мир и овладеть собой. В конечной точке этого движения мы находим слова Бодлера: «...поэзия — это самое реальное, то, что оказывается вполне правдой только в другом мире». На противоположной стороне от эстетико-метафизического пространства галереи открывается другое пространство, метафизически ему соответствующее, — чисто ментальное пространство картины Френхофера, где художественная субъективность-без-содержания посредством какой-то алхимической операции реализует свою невозможную истину. *Museum Theatrum*, представляющему собой *τόπος*

*oûránios*¹ искусства с точки зрения эстетического суждения, соответствует *другой мир* поэзии, *Theatrum chemicum* как *τόπος οûράnios* абсолютного художественного принципа.

Лотреамон являет собой тип художника, проживающего это удвоение искусства вплоть до его самых парадоксальных следствий. Рембо перешел из ада поэзии в ад Харэра² — из слов в молчание; Лотреамон куда более простым образом покидает Прометееву пещеру, где родились «Песни Мальдорора», ради лица и университетской аудитории, где должны будут цитироваться *poncifs* его «Poésies»³. Тот, кто довел до предела требование субъективности художника и увидел, как в результате этой попытки размываются границы между человеческим и нечеловеческим, теперь доводит до предельных следствий и эстетическую точку зрения — вплоть до утверждения, что «шедевры французского искусства — это речи при вступлении в должность в лицах и академические доклады» и что «суждения о поэзии имеют большую ценность, чем сама поэзия». То, что в этом движении он мог лишь колебаться между двумя крайностями, не будучи способным привести их к единству, свидетельствует лишь о том, что бездна, служащая фундаментом нашей эстетической идеи искусства, не позволяет себя так легко заполнить и что две метафизические реальности — эстетическое суждение и артистическая субъективность без содержания — беспрестанно отсылают друг к другу.

Оба *autres mondes*⁴ искусства опираются друг на друга — но тогда остаются без ответа два единственных вопроса, на которые наша рефлексия об искусстве должна была бы ответить, чтобы быть последовательной: *что служит основанием для эстетического суждения?* *И что служит основанием для артистической субъективности без содержания?*

1. Небесное место (*греч.*).

2. Город в Эфиопии, где Рембо пытался заниматься торговлей. — *Примеч. перев.*

3. Общие места из его стихотворений (*фр.*).

4. Другие миры (*фр.*).

V. Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie¹

Если мы еще по-настоящему не задумывались о смысле эстетического суждения, тогда как мы можем принять эту фразу Лотреамона всерьез? Мы не сможем понять эту фразу в ее собственном измерении до тех пор, пока не перестанем воспринимать ее как простую игру в инверсии и невразумительную шутку и не зададимся вместо этого вопросом о том, не впечатана ли ее истина в самую структуру современной чувственности.

Мы сможем подступить к скрытому смыслу этой фразы, если свяжем ее с тем, что Гегель пишет во введении к «Лекциям по эстетике», когда задается вопросом о судьбе искусства в его время. И мы с удивлением обнаружим, что выводы, к которым приходит Гегель, не только недалеко отстоят от утверждения Лотреамона, но также позволяют понять, что в этом утверждении звучит нечто гораздо менее парадоксальное, чем мы привыкли думать.

Гегель замечает, что произведение искусства не приносит удовлетворение духовных потребностей, которое люди находили в нем в предшествующие эпохи, потому что рефлексия и критический дух стали в нас до такой степени сильными, что, сталкиваясь с произведением искусства, мы не столько пытаемся проникнуть в его сокровенную жизненность и отождествиться с ней, сколько репрезентируем его в критическом каркасе эстетического суждения: «Теперь художественное произведение сразу вызывает в нас не только непосредственное удовольствие,

1. Суждения о поэзии имеют большую ценность, чем сама поэзия (*фр.*).

но и оценку, так как мы подвергаем суду нашей мысли его содержание, средства изображения и соответствие или несоответствие обоих друг другу. *Наука* об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение. Искусство приглашает нас мысленно рассмотреть его, но не для того, чтобы оживить художественное творчество, а чтобы научно познать, что такое искусство. <...> Искусство же <...> получает свое подлинное подтверждение лишь в науке»¹.

Давно прошли те времена, когда Дионисий Картузианец мог приходить в экстаз от органной мелодии в церкви Св. Иоанна; для современного человека произведение искусства больше не является конкретным проявлением божественного, повергающим душу в экстаз или в священный ужас, теперь оно — привилегированный повод проявить критический вкус, то есть суждение об искусстве, которое, возможно, и не является для нас более ценным, чем само искусство, но, несомненно, отвечает какой-то не менее важной потребности.

Это стало для нас настолько привычным и спонтанным опытом, что нам даже не приходит в голову задать вопрос о механизме эстетического суждения всякий раз, когда мы сталкиваемся с произведением искусства и, едва отдавая себе в этом отчет, беспокоимся в первую очередь о том, действительно ли перед нами искусство, а не ложное искусство, не-искусство, и поэтому — как и говорил Гегель — подвергаем нашей рефлексии содержание, средства реализации и бóльшую или меньшую уместность того и другого; более того, возможно, что этот таинственный условный рефлекс, вопрошающий о бытии и небытии, является лишь проявлением более общего принципа, которому западный человек — со времен своего греческого дебюта — почти всегда следовал по отношению к окружающему миру, всякий раз задаваясь вопросом

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 17–19.

tí tò òv — о том, что есть эта вещь, которая есть, — и отличая *òv* от *μη òv*, то, что есть, от того, что не есть.

Если мы ненадолго задержимся на самом последовательном размышлении об эстетическом суждении, которым располагает Запад, то есть на «Критике способности суждения» Канта, то в первую очередь нас должно удивить не то, что проблематика прекрасного излагается исключительно в рамках эстетического суждения — что, напротив, совершенно естественно, — но то, что в суждении признаки красоты выделяются чисто негативным образом. Как известно, Кант, следуя модели трансцендентальной аналитики, определяет прекрасное в четырех моментах, последовательно устанавливая четыре существенные черты эстетического суждения: согласно первому определению, «*вкус* есть способность судить о предмете или о способе представления посредством того, нравится оно или не нравится *без какого-либо интереса*. Предмет, нравящийся таким образом, называется прекрасным» (§ 5 «Аналитики прекрасного»)¹; второе определение уточняет, что «прекрасное есть то, что без понятий представляется как предмет всеобщего благорасположения» (§ 6)²; третье гласит: «...*красота* есть форма *целесообразности* предмета, воспринимаемая в нем без *представления* о цели» (§ 17)³; и наконец, четвертое добавляет, что «прекрасно то, что без понятия признается предметом *необходимого* благорасположения (§ 22)⁴.

Эти четыре характеристики красоты как предмета для эстетического суждения (то есть благорасположение без интереса, универсальность без понятия, целесообразность без цели, нормальность без нормы) заставляют вспомнить о том, что писал Ницше в «Сумерках кумиров»,

1. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 78.
2. Там же. С. 79.
3. Там же. С. 105.
4. Там же. С. 109. Итальянский субстантив *il piacere* (от инфинитива *piacere*, нравиться) позволяет сохранить кантовскую связь *Wohlgefallen* и *gefallen*, тогда как в русском переводе *Wohlgefallen* как «благорасположение» эта связь утрачивается. — *Примеч. перев.*

полемизируя против старого заблуждения метафизики: «Признаки, которыми наделили „истинное бытие“ вещей, суть признаки не-бытия, признаки, указывающие на *ничто*»¹. Все выглядит так, будто каждый раз, когда эстетическое суждение пытается определить, что такое прекрасное, оно держит в своих руках не прекрасное, но его тень — как если бы подлинным предметом суждения являлось не столько то, *что* есть искусство, но то, *что* оно не есть, не искусство, а не-искусство.

Как только мы приглядываемся к тому, как в нас функционирует этот механизм, нам приходится согласиться, пускай и неохотно, что все, что наше критическое суждение сообщает нам о произведении искусства, относится именно к этой тени. Отделяя в акте суждения искусство от не-искусства, мы превращаем не-искусство в содержание искусства — и только в этой негативной кальке нам удастся обрести его реальность. Когда мы отрицаем за произведением художественные качества, мы имеем в виду, что в нем есть все материальные элементы произведения, за исключением чего-то сущностного, от чего зависит его жизнь, — так же, как мы говорим, что в трупе наличны все элементы живого тела, за вычетом того неуловимого *quid*², что и делает его живым существом. Но в таком случае, оказываясь перед произведением, мы, не сознавая того, ведем себя подобно студенту-медику, изучавшему анатомию лишь по трупам: глядя на пульсирующие органы пациента, он, чтобы разобраться хоть в чем-нибудь, вынужден мысленно обращаться к своим мертвым анатомическим моделям.

И в самом деле, каковы бы ни были критерии, используемые критическим суждением для оценки реальности произведения — будь то его лингвистическая структура, исторические данные, аутентичность служащего ему истоком *Erlebnis*³ и т. д., — в конечном счете оно подменяет

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 6. 2009. С. 31.

2. Что (*лат.*).

3. Переживание, пережитое (*нем.*).

живое тело неполным скелетом из мертвых элементов, и произведение становится для нас тем прекрасным сорванным с дерева плодом, о котором писал Гегель: благосклонная судьба позволяет нам его увидеть, но вместе с ним не возвращает нам ни ветвь, что его выносила, ни землю, что его питала, ни смену времен года, влиявшую на созревание его мякоти¹. То, что было подвергнуто отрицанию, принимается суждением в качестве своего единственного реального содержания, а то, что утверждалось, теперь сокрыто в этой тени: наша способность оценивать искусство необходимо начинается с забвения искусства.

Таким образом, эстетическое суждение сталкивает нас с приводящим в замешательство парадоксом инструмента, необходимого для познания произведения, который, однако, не только не позволяет проникнуть в его реальность, но, непрерывно отсылая нас к чему-то иному, нежели она, предъявляет нам эту реальность как чистое

1. «Статуи теперь — трупы, покинутые оживотворяющей душой, как гимны — слова, вера в которые прошла; на трапезах богов нет духовной пищи и пития, а их игры и празднества не возвращают сознанию радостного единства его с сущностью. Произведениям музыки недостает силы духа, для которого достоверность себя самого проистекала из истребления богов и людей. Они теперь то, что они суть для нас, — сорванные с дерева прекрасные плоды, благосклонная судьба предоставила их нам, как девушка предлагает такие плоды; судьба не дает действительной жизни их наличного бытия, того дерева, которое их приносило, той земли и тех стихий, которые составляли их субстанцию, того климата, который создавал их определенность, или той смены времен года, которые управляли процессом их становления. Таким образом, с произведениями этого искусства судьба не дает нам их мира, не дает весны и лета нравственной жизни, в которой они цвели и зрели, а дает лишь туманное воспоминание об этой действительности. Поэтому проявление нашей деятельности, когда мы их употребляем, не есть богослужение, посредством которого нашему сознанию обнаруживалась бы его совершенная, наполняющая его истина, а есть внешняя деятельность, проявляющаяся в том, что она стирает с этих плодов, скажем, дождевые капли или пылинки и на место внутренних стихий окружающей, производящей и одушевляющей действительности нравственного воздвигает обширные леса мертвых стихий их внешнего существования — языка, исторических фактов и т. д., не для того, чтобы вжиться в них, а лишь для того, чтобы иметь о них представление внутри себя» (Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. С. 379–380).

и простое ничто. Как будто некая сложная и изощренная негативная теология, критика везде пытается охватить необъятное, не выходя из его тени, а ее ходы напоминают ведическое *не это, не это или я не знаю, я не знаю* святого Бернарда; и погруженные в старательное возведение этого ничто, мы не замечаем, что искусство тем временем стало планетой, обращенной к нам исключительно своей темной стороной, а эстетическое суждение является не чем иным, как *логосом*, соединяющим искусство и его тень.

Если бы нам потребовалось выразить в одной формуле эту особенность критического суждения, мы могли бы написать, что оно мыслит искусство как *искусство*, подразумевая под этим, что суждение всегда и везде погружает искусство в его собственную тень и мыслит искусство как не-искусство. И именно это *искусство*, то есть чистая тень, господствует как высшая ценность над горизонтом *terra aesthetica*; и вероятно, мы не сможем выйти за пределы этого горизонта до тех пор, пока не зададимся вопросом об основании эстетического суждения.

* * *

Тайна этого основания остается скрытой в истоке и судьбе современной мысли. Со времен безуспешной попытки Канта дать удовлетворительный ответ на вопрос, единственно важный для истории эстетики: «...как возможны, с точки зрения их основания, эстетические суждения *априори*?»¹, этот изначальный провал зияет перед нами всякий раз, когда мы высказываем суждение об искусстве.

Кант поставил проблему основания эстетического суждения как проблему поиска решения антиномии вкуса, которая во второй части «Критики способности суждения» резюмируется следующим образом:

1. Хотя это не дословная цитата из Канта, вопрос о суждении вкуса у него действительно подчинен общему вопросу о возможности априорного синтетического суждения. См.: Кант И. Критика способности суждения. С. 160–161. — *Примеч. перев.*

«1) *Тезис*. Суждение вкуса не основано на понятиях, ибо в противном случае о нем можно было бы диспутировать (приходить к решению посредством доказательств).

2) *Антитезис*. Суждение вкуса основывается на понятиях, ибо в противном случае о вкусах, несмотря на их различие, нельзя было бы даже спорить (притязать на необходимое согласие других с данным суждением)»¹.

Он полагал, что смог решить эту антиномию, положив в основание эстетического суждения нечто, что имело бы свойства понятия, но при этом, оставаясь неопределимым, не могло бы обеспечить доказательствами само суждение и являлось бы, таким образом, «понятием... из которого, однако, ничего нельзя узнать и доказать об объекте»:

Но всякое противоречие отпадает, если я говорю: суждение вкуса основывается на понятии (об основании субъективной целесообразности природы вообще для способности суждения), из которого, однако, нельзя ничего узнать и доказать об объекте, поскольку само по себе оно неопределимо и непригодно для познания; и тем не менее посредством этого понятия суждение вкуса получает значимость для каждого (для каждого, правда, как единичное суждение, непосредственно сопутствующее созерцанию), так как его определяющее основание находится, быть может, в понятии того, что можно рассматривать как сверхчувственный субстрат человечества... Единственным ключом к разгадке этой скрытой от нас даже в своих истоках способности может служить субъективный принцип, а именно неопределенная идея сверхчувственного в нас, — иначе пояснить его никакими средствами невозможно².

Вероятно, Кант отдавал себе отчет, что такое обоснование эстетического суждения при помощи неопределенной идеи напоминает, скорее, мистическую интуицию,

1. *Кант И.* Критика способности суждения. § 56. С. 212–213.

2. Там же. С. 214–215.

нежели надежное рациональное основание, и что, следовательно, «истоки» суждения остаются окутанными непроницаемой тайной; но он также понимал, что как только искусство начинает мыслиться в эстетическом измерении, у нас нет никакого другого выхода, чтобы примирить разум с самим собой.

На самом деле Кант, сам того не сознавая, указал на разорванность, присущую суждению о прекрасном в искусстве: когда он сопоставляет его с суждением о прекрасном в природе, он утверждает, что если для высказывания второго мы предварительно не нуждаемся в понятии о том, чем должен быть объект, то для суждения об искусстве такое понятие необходимо, поскольку основанием произведения искусства является нечто отличное от нас — свободный творческо-формальный принцип художника.

Это привело его к противопоставлению вкуса как способности суждения и гения как производительной способности; чтобы примирить радикальную чуждость этих двух принципов, ему пришлось обратиться к мистической идее сверхчувственного субстрата, лежащего в основании обоих.

В таком случае проблема Рамо — то есть раскол между вкусом и гением — скрытым образом продолжает довлеть над проблемой эстетического суждения, и непростительное легкомыслие Кроче (полагавшего, что нашел ее решение, уравнив суждение с эстетическим производством, и утверждавшего, что «различие [между вкусом и гением. — Дж. А.] состоит лишь в несхожести обстоятельств, так как в одном случае речь идет об эстетическом производстве, а во втором — о воспроизводстве»¹, как будто в этой «несхожести обстоятельств» и не заключалась вся загадка) свидетельствует о том, насколько глубоко

1. «...la differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché l'una volta si tratta di produzione e l'altra di riproduzione estetica». Предложенный перевод отличается от изданного ранее, см.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть 1. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. С. 136.

это противоречие вписано в судьбу современности и что эстетическое суждение с необходимостью начинается с забвения своего происхождения.

Внутри горизонта нашего эстетического понимания произведение искусства подчиняется некой разновидности закона энтропии, гласящей, что оно есть то, в чем невозможно вернуться от более позднего состояния к его творению. Здесь мы видим аналогию с замкнутой физической системой, в которой возможен переход от состояния А к состоянию В, но не возврат к изначальному состоянию: как только произведение искусства завершено, нет никакого способа вернуться к его началу, следуя обратной траектории вкуса. Как бы ни стремилось суждение преодолеть свою разорванность, оно не может избежать того, что можно было бы назвать законом художественной энтропии. И если однажды художественную критику должно будет подвергнуть суду, то обвинение, против которого она вряд ли сможет устоять, укажет на то, что она была слишком некритичной к самой себе, пренебрегая исследованием собственного происхождения и смысла.

Но, как известно, история — не автобус, из которого можно выйти, и, несмотря на свой изначальный дефект, эстетическое суждение — каким бы противоречивым оно нам ни представлялось — постепенно превратилось в важнейший орган нашей чувственности для восприятия произведения искусства. Суждение стало им до такой степени, что из пепла Риторики оно породило науку, в своей нынешней структуре не известную ни одной другой эпохе, и произвело на свет фигуру современного критика, чьим единственным *raison d'être* и исключительной задачей является упражнение в эстетическом суждении.

В деятельности этой фигуры сохраняется темное противоречие ее происхождения: везде, где критик сталкивается с искусством, он погружает искусство в его противоположность, растворяя в не-искусстве; везде, где он упражняется в своей рефлексии, он привносит небытие и тень: как будто для того, чтобы восхищаться

искусством, нет другого средства, кроме черной мессы, посвященной *deus inversus*¹ не-искусства. Если бросить беглый взгляд на огромную массу написанного *лундистами*² XIX века — от самых малозначимых критиков до знаменитостей, — то с удивлением обнаруживаешь, что бо́льшая часть места и внимания уделяется не действительно стоящим художникам, но совершенно посредственным и даже скверным. Пруст не мог без возмущения читать то, что Сент-Бев написал о Бодлере и Бальзаке; как он заметил, если бы все произведения XIX века сгорели, за исключением «Понедельников» (и нам пришлось бы руководствоваться исключительно последними, чтобы составить представление о важности того или иного писателя), то Стендаль и Флобер предстали бы перед нами гораздо менее значимыми писателями, чем Шарль де Бернар, Вине, Моле, Рамон и другие третьестепенные авторы³. Как будто в течение целого века — который называл себя (*sans doute par antiphrase*⁴, как иронически заметил Жан Полан) веком критики — господствовало правило, что хороший критик должен ошибаться в отношении хорошего писателя: Вильмен полемизировал с Шатобрианом, Брюнетьер отвергал Стендаля и Флобера, Леметр — Верлена и Малларме, Фаге — Нерваля и Золя, а в более близкие нам времена достаточно упомянуть поспешный приговор, которым Кроче дисквалифицирует Рембо и Малларме.

И однако, если мы приглядимся, то увидим: то, что казалось фатальной ошибкой, оказывается единственным способом, доступным критику, чтобы оставаться верным своей миссии и своему первородному греху. Если бы он всякий раз не сводил искусство к его тени, если бы он, различая искусство и не-искусство, не превращал второе

1. Перевернутый бог, извращенный бог (*лат.*).

2. От фр. *lundi*, «понедельник» — колумнисты, журнальные критики, писавшие свои колонки по понедельникам. — *Примеч. перев.*

3. Пруст М. Против Сент-Бёва. М.: ЧеРо, 1999. С. 38–39.

4. Разумеется, иносказательно (*фр.*).

в содержание первого, тем самым подвергая себя риску их смешения, то наша эстетическая концепция искусства потеряла бы какую-либо состоятельность. Ведь произведение искусства больше не находит себе основания — в отличие от времен, когда художник был связан в непосредственном тождестве с верой и воззрениями своего мира, — в единстве субъективности художника со своим содержанием, для того чтобы зритель мог непосредственно обрести в нем высшую истину своего сознания, то есть божественное.

Как мы видели в предыдущей главе, высшая истина произведения стала чистым творческо-формальным принципом, развертывающим в произведении свою мощь независимо от какого-либо содержания; это означает, что для зрителя то, что сущностно в произведении, оказывается как раз тем, что для него лишено сущности и наиболее чуждо, тогда как то, что он сам обнаруживает в произведении, — прочитываемое в нем содержание — предстает для него не истиной, обретающей в этом произведении свое необходимое выражение, но чем-то, что им заранее уже полностью осознано как мыслящим субъектом, — а значит, чем-то, что, как он может с полным основанием считать, способен выразить он сам.

Поэтому сегодня образ безрукого Рафаэля в некотором смысле может считаться нормальным состоянием зрителя, по-настоящему заинтересованного в произведении искусства, а опыт искусства отныне может быть лишь опытом абсолютной разорванности. «Тождественное суждение, в котором одна и та же личность есть субъект и предикат», также с необходимостью является — как это понял Гегель, копируя с Рамо свою диалектику разорванности, — «бесконечным суждением; ибо эта личность абсолютно раздвоена (*entzweit*), и субъект и предикат — просто некоторые *равнодушные сущие*, которые друг друга нимало не касаются»¹.

1. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. С. 266.

В эстетическом суждении бытие-для-себя имеет в качестве предмета свое бытие-для-себя, но как абсолютно Другое и одновременно как непосредственно то же самое; это и есть чистая разорванность и отсутствие основания, бесконечный дрейф по океану форм, никогда не достигающий твердой земли.

Если зритель принимает радикальное остранение этого опыта и, отказываясь от любого содержания и любой опоры, соглашается войти в замкнутый круг абсолютного извращения, то у него — если он не хочет, чтобы и сама идея искусства обрушилась в этот круг, — нет другого пути обрести себя, кроме как полностью приняв собственное противоречие. Следовательно, он должен разорвать собственную разорванность, отрицать собственное отрицание, упразднить собственное бытие упраздненным; он является абсолютной волей быть другим, движением, которое сразу и разделяет, и воссоединяет вновь: дерево, ставшее скрипкой, — и саму скрипку, медь, оказавшуюся рожком, — и рожок¹; и в этом отчуждении он овладевает собой и, овладевая, самоотчуждается.

Пространство, поддерживающее Музей, как раз и является этим непрерывным и абсолютным отрицанием себя самого и другого, в котором разорванность на миг обретает примирение, а отрицающий себя зритель принимает себя, чтобы в следующее мгновение низринуться в новое отрицание. В этой жуткой бездне наше эстетическое понимание искусства обретает свое основание: его позитивная ценность в нашем обществе и его метафизическая состоятельность на небесах эстетики опираются на работу отрицания этого ничто, изнурительно вращающегося вокруг собственного уничтожения; и только в этом шаге назад, в собственную тень, который мы заставляем сделать произведение искусства, оно заново

1. «Я есть другой. Тем хуже для дерева, если оно превращается в скрипку!» (Письмо Рембо Жоржу Изамбару, 13 мая 1871 года); «Я есть другой. Если медь оказывается рожком...» (Письмо Полю Демени, 15 мая 1871 года).

входит в привычное для нас измерение, доступное рациональному исследованию.

Поэтому, если верно, что критик ведет искусство к своему отрицанию, то тем не менее лишь в этой тени и смерти искусство (наша эстетическая идея искусства) может сохраняться и обретать собственную реальность. А сам критик в конце концов уподобляется Великому инквизитору из поэмы Ивана Карамазова, который должен отрицать находящегося перед ним Христа, чтобы был возможен мир христианства.

* * *

Однако сегодня все выглядит так, как будто этот проблематичный, но незаменимый инструмент нашего эстетического понимания находится в кризисе, который, возможно, закончится его исчезновением. В одном из «Угрюмых размышлений», собранных в книге «Nachlass zu Lebzeiten» (что можно перевести как «Посмертное издание, опубликованное при жизни»¹), Музиль в шутку задается вопросом: «Возможно ли, чтобы пошлость [*Kitsch*], если к ней прибавить одну, затем две порции пошлости, стала более выносимой и менее пошлой?» Посредством комичных арифметических вычислений он пытается обнаружить связь между *Kitsch* и искусством и приходит к выводу, что они, вероятно, являются одной и той же вещью. После того как эстетическое суждение приучило нас отличать искусство от его тени и подлинность от неподлинности, в нашем опыте мы, напротив, сталкиваемся с обескураживающей истиной: в современности именно не-искусству мы обязаны самыми неподдельными эстетическими переживаниями. Кто, встречаясь с китчем, не испытал хотя бы раз сладкое, освобождающее от обязательств, чувство, говоря себе — вопреки

1. Русский перевод — «Прижизненное наследие». См.: Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения: В 2 т. Роман. Повести. Драммы. Эссе. М.: Канонпресс-Ц; Кучково поле, 1999. Т. 2.

любимым предписаниям собственного критического вкуса — «этот предмет эстетически безобразен, и, однако, он мне нравится, он меня трогает»? Можно сказать, что вся обширная зона внешнего мира и нашей чувственности, которую критическое суждение изгнало в преисподнюю не-искусства, начинает осознавать собственную необходимость и диалектическую функцию и, восставая против тирании хорошего вкуса, отныне предъявляет свои права.

Но сегодня нашим глазам предстает другой, еще более причудливый феномен. Если произведение искусства стало для нас мыслимым лишь через сопоставление со своей тенью, то для того, чтобы оценить красоту природных объектов, нам (как это было понятно уже Канту) нет никакой необходимости соизмерять эти объекты с их негативом. В самом деле, раньше никому не приходило в голову задаваться вопросом о том, была ли гроза более или менее удавшейся или был ли цветок более или менее оригинальным, поскольку за произведениями природы наш рассудок не искал какого-либо чуждого им формального принципа — тогда как такие вопросы произвольно возникали у нас по поводу любой картины, романа или какого-либо другого произведения гения.

И теперь если мы присмотримся к нашему собственному опыту, то обнаружим, что это соотношение переворачивается прямо у нас на глазах. Современное искусство поставляет все больше и больше продукции, в отношении которой мы уже не можем обращаться к традиционной механике эстетического суждения; для этой продукции антагонистический дуплет *искусство/не-искусство* оказывается неадекватным. Например, сталкиваясь с *ready-made*, в котором чуждость [*estraneità*] творческо-формального принципа заменена остранением [*estraneazione*] не-художественного предмета, насильно помещаемого в сферу искусства, критическое суждение сталкивается, так сказать, непосредственно с самим собой или, точнее, с собственным опрокинутым образом: то, что оно должно было препроводить в не-искусство, на деле само по

себе уже является не-искусством, и операция суждения исчерпывается в простом удостоверении тождества. Современное искусство в своих последних тенденциях зашло еще дальше на этом пути, в конце концов воплотив тот *reciprocal ready-made*¹, который имел в виду Дюшан, когда предлагал использовать картины Рембрандта в качестве гладильной доски. В своей доведенной до предела предметности искусство все сильнее стремится посредством пятнышек, царапин, трещин и не-художественных материалов отождествить произведение искусства с нехудожественным продуктом. Иными словами, опознав собственную тень, искусство непосредственно вбирает в себя собственное отрицание и, отменяя дистанцию, отделяющую его от критики, само становится *логосом* и себя, и своей тенью, то есть критической рефлексией над искусством: *Искусством*.

В современном искусстве именно критическое суждение обнаруживает свою разорванность и тем самым делает излишним и упрядняет собственное пространство.

В то же самое время обратный процесс обнаруживается в нашем способе взирать на природу. В самом деле, параллельно тому, как мы утрачиваем способность эстетически судить о произведении искусства, наше понимание природы стало настолько расплывчатым — а человеческое присутствие в природе настолько возросло, — что, встречаясь с пейзажем, мы все чаще произвольно сопоставляем его с его тенью, спрашивая себя, прекрасен он или безобразен, — и нам становится все труднее отличить от произведения обломок камня или кусок дерева, изглоданный и обтесанный химическим воздействием времени.

Поэтому нам и представляются чем-то естественным сегодняшние речи о *сохранении пейзажа*, аналогичные речам о сохранении произведений искусства, — тогда как в иные эпохи обе эти идеи могли показаться невообразимыми; и вполне возможно, что так же, как существуют

1. Обратный реди-мейд (англ.).

институции, занятые реставрацией произведений, в конце концов будут созданы институции для реставрации природной красоты, и при этом вряд ли будут отдавать себе отчет, что такой подход означает радикальную трансформацию нашего отношения к природе и что наша неспособность проникнуть в пейзаж, не обезобразив его, и желание очистить его от следов нашего вторжения являются сторонами одной медали. То, что представлялось эстетическому суждению как абсолютная чуждость, теперь стало чем-то привычным и естественным, тогда как красота природы, бывшая привычной реальностью для нашего рассудка, стала радикально чуждой вещью: искусство стало природой, а природа — искусством.

Первым следствием этого переворота явилось то, что критика перестала выполнять свою собственную функцию производства того типа суждений, который мы определили как *логос* искусства и его тени. Вместо этого она становится научным исследованием искусства, опирающимся на модели из теории информации (которая рассматривает искусство именно *по ту сторону* различия между искусством и не-искусством), или же, в лучшем случае, поиском невозможного смысла искусства в неэстетической перспективе, в конце концов, однако, впадающим обратно в эстетику.

Поэтому критическое суждение выглядит переживающим упадок, о длительности и последствиях которого мы можем лишь строить гипотезы. Одна из них — вовсе не самая пессимистическая — заключается в том, что если мы не начнем прямо сегодня со всей возможной энергией вопрошать об основаниях критического суждения, то известная нам идея искусства в конце концов испарится без того, чтобы новая приемлемая идея смогла занять ее место.

Но, возможно, мы отважимся извлечь из нынешнего помрачения вопрос, способный сжечь дотла сказочный феникс эстетического суждения и возродить из его пепла более изначальный, а значит, и более зачинающий способ мыслить искусство.

VI. Уничтожающее себя ничто

В последней книге «Государства» Платон — чтобы никто не мог обвинить его в нечувствительности и жестокости за то, что он изгоняет поэтов из полиса, — сообщает нам, что разлад между философией и поэзией (*διαφορά φιλοσοφίας τε καὶ ποιητικῆς*) уже в его время считался стародавней враждой (*παλαιά ἐναντίωσις*); в подтверждение своих слов он приводит ряд малопочтительных высказываний, выражающих отношение поэтов к философии: «Это та собака, что лает и рычит на хозяина», «Толпа мудрецов одолеет [и Зевса]», «Он велик в пустословии безумцев»¹ и т.д. Если бы мы захотели проследить в основных моментах загадочную историю этого разлада, определяющего судьбу западной культуры куда более решающим образом, чем мы привыкли это себе представлять, то вероятно, что второе — после платоновского изгнания — фундаментальное событие следует искать в том, что Гегель пишет об искусстве в первой части своих «Лекций об эстетике».

Там мы читаем, что, «отводя искусству такое высокое место, мы должны вспомнить о том, что искусство ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов... Как бы ни обстояло дело, искусство теперь уже не доставляет того духовного удовлетворения, которого искали в нем прежние эпохи и народы и которое они находили лишь в нем... Во всех этих отношениях искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое... Мы не считаем

1. Платон. Государство. 607b // Платон. Собрание сочинений. Т. 3. С. 404–405.

больше искусство той высшей формой, в которой осуществляет себя истина... Можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа»¹.

Обычно от этих утверждений Гегеля отмахиваются, возражая, что с тех пор, как он написал свою надгробную речь искусству, оно произвело бесчисленные шедевры и мы присутствовали при рождении едва ли не столь же бесчисленных эстетических движений; кроме того, утверждают, что концепция Гегеля была продиктована желанием обеспечить философии господство над другими формами Абсолютного духа. Но любой, кто внимательно читал «Лекции по эстетике», знает, что Гегель никогда не пытался отрицать возможность дальнейшего развития для искусства и что он рассматривал философию и искусство со слишком возвышенной точки зрения, чтобы позволить увлечь себя столь мало «философской» мотивацией. Напротив, тот факт, что такой мыслитель, как Хайдеггер (чья рефлексия над проблемой отношения между искусством и философией, «пребывающими вблизи на самых отдаленных друг от друга вершинах», возможно, представляет собой третье и решающее событие в истории этой *диáфорá*), возвращается к гегелевским лекциям, чтобы задаться вопросом: «По-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического *Dasein*, или же искусство перестало быть таким способом?»², должен побудить нас не воспринимать слова Гегеля о судьбе искусства столь легкомысленно.

Если мы внимательно вчитаемся в текст «Лекций по эстетике», то увидим, что Гегель нигде не говорит о «смерти» искусства или даже о постепенном исчерпании и угасании его жизненной силы; напротив, он говорит, что «с прогрессом культуры у каждого народа наступает время,

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 15–17, III.

2. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 223–225.

когда искусство указывает на нечто выходящее за его пределы»¹, и потом несколько раз открыто повторяет о «выходе искусства за его собственные пределы»². Вопреки тому, что считал Кроче, Гегель вовсе не следует в своем суждении некой антихудожественной тенденции — напротив, он мыслит искусство в наиболее возвышенном модусе, то есть *исходя из его собственного самопреодоления*. Это никоим образом не простая надгробная речь, но размышление о проблеме искусства в предельной точке его судьбы — когда оно развязывается с самим собой, чтобы двигаться в чистом ничто, оказавшись в призрачной зоне между своим больше-не и еще-не-бытием.

В таком случае что означает этот переход искусства по ту сторону себя? Означает ли это, что искусство действительно стало для нас чем-то прошлым? Что оно вошло в сумерки окончательного упадка? Или же это означает, что оно, напротив, завершив цикл своей метафизической судьбы, заново вступает в зарю начала, где не только его судьба, но и судьба самого человека может быть поставлена под вопрос изначальным образом?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует вернуться назад, к тому, что мы говорили в четвертой главе о распадении тождества между художественной субъективностью и ее материалом. Необходимо проследить заново, на этот раз с точки зрения художника, то движение, на которое мы до сих пор смотрели исключительно из перспективы зрителя, и задаться вопросом, что же происходит с художником, который, превратившись в *tabula rasa* по отношению как к материи, так и к форме своего производства, обнаруживает, что никакое содержание больше не может быть непосредственно отождествленным с сокровенностью его сознания.

На первый взгляд может показаться, что в отличие от зрителя, сталкивающегося в произведении с абсолютной отчужденностью, художник располагает своим

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. I. С. III.

2. Там же. Т. 2. С. 318.

принципом непосредственно в акте творения и поэтому является, если воспользоваться выражением Рамо, единственным Мемноном посреди кукол. Но это не так. На самом деле в произведении искусства художник на опыте сталкивается с тем, что художественная субъективность является абсолютной сущностью, безразличной к любому материалу; но этот чистый творческо-формальный принцип, будучи отделенным от какого-либо содержания, является абсолютной абстрактной несущественностью, уничтожающей и растворяющей любое содержание в непрекращающихся усилиях выйти по ту сторону себя и реализоваться. Если в наши дни художник ищет в содержании или определенных верованиях собственную достоверность, то он лжет сам себе, поскольку знает, что чистая художественная субъективность является сущностью всего, что он делает; но если он ищет в самой этой субъективности свою реальность, то оказывается в парадоксальной ситуации — он должен найти свою сущность в несущественном, найти свое содержание в том, что есть одна только форма. Поэтому он находится в ситуации радикальной разорванности; и вне этой разорванности все в нем является ложью.

Конечно, сталкиваясь с трансцендентностью творческо-формального принципа, художник может, уступив его насилию, попытаться проживать этот принцип как новое содержание в ситуации общего упадка всех содержаний и сделать из своей разорванности фундаментальный опыт, на основе которого возможно новое состояние человека; он может, подобно Рембо, согласиться располагать собой только в предельном отчуждении или, подобно Арто, искать по ту сторону искусственной театральности алхимический тигель, в котором человек мог бы наконец переплавить собственное тело и преодолеть собственную разорванность. Но хотя художник и верит, что таким образом он покоряет собственный принцип и проникает в область, куда за ним не может последовать никто, — в близость опасности, угрожающей ему радикальнее, чем

любому другому смертному, — он тем не менее не меняет своей сущности, поскольку теперь уже окончательно утратил свое содержание и обрек себя на пребывание, так сказать, бок о бок со своей реальностью. Художник — это человек без содержания, у которого нет другой идентичности, кроме непрерывного возникновения из ничто выразительности, и другой состоятельности (*consistenza*), кроме этого непостижимого нахождения по ту сторону себя самого.

Романтики, рефлексировав над этой ситуацией художника, сделавшего своим опытом бесконечную трансцендентность художественного принципа, назвали *иронией* способность, при помощи которой он вырывается из мира контингентности и соотнобразует с опытом сознания своего абсолютного господства над любым содержанием. *Ирония* означала, что искусство должно стать объектом для самого себя и, больше не находя ни в каком содержании действительной серьезности, с этого момента может лишь представлять отрицающую мощь поэтического *я*, которое в отрицании непрерывно возвышается над самим собой в бесконечном самоудвоении.

Бодлер осознавал парадоксальную ситуацию, в которой находится современный художник, и в коротком тексте, носящем внешне безобидное заглавие «О сущности смеха», оставил нам трактат об иронии (которую он называл *comique absolu*¹), доводящий до предельных и смертельных следствий концепции Шлегеля. «Смех, — пишет он, — происходит от мысли о собственном превосходстве», из трансценденции художника по отношению к себе самому. Смех в собственном смысле, продолжает Бодлер, был неизвестен Античности, он закреплен за нашим временем, когда любой художественный феномен основывается на существующей в художнике «постоянной двойственности, способности быть одновременно самим собой и кем-то другим... [ведь] художник является художником лишь

1. Абсолютный комизм (*фр.*).

при условии двойственности собственной природы и полного осознания ее феноменов»¹.

Смех и является необходимым следствием этого удвоения; заключенный в своей бесконечной разорванности, художник подвергается предельному риску и в конце концов уподобляется Мельмоту из романа Метьюрина, благодаря договору с дьяволом обрекающему себя на вечную невозможность избавиться от собственного превосходства, — подобно ему, художник «представляет собой живое противоречие. Он более не связан с базовыми условиями жизни; его органы больше не поддерживают его мысль»².

Уже Гегель знал о разрушительном предназначении иронии. Правда, анализируя в «Лекциях по эстетике» теорию Шлегеля, он видел в тотальном аннулировании всякой определенности и содержания предельное отношение субъекта к самому себе, то есть предельный способ обретения самосознания; но он также отдавал себе отчет, что в своем разрушительном движении ирония не может остановиться на внешнем мире и фатальным образом должна обратить на себя собственное отрицание. Художественный субъект, подобно Богу возвысивший себя над своим творением, завершает свою негативную работу, уничтожая сам принцип отрицания: он есть бог, уничтожающий самого себя. Чтобы описать такую судьбу иронии, Гегель пользуется выражением *ein Nichtiges, ein sich Vernichtendes*, «самоуничтожающееся ничтожное»³. Искусство в предельной точке своей судьбы — когда все боги низринуты в сумрачную бездну его смеха — есть лишь отрицание, отрицающее само себя, *самоуничтожающееся ничто*.

1. См.: Бодлер Ш. О сущности смеха // Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце. СПб.: Лимбус-пресс, 2014. С. 305, 324.
2. «[I] est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée». Предложенный перевод отличается от изданного ранее, см.: Бодлер Ш. О сущности смеха. С. 307.
3. В русском переводе «ничтожно в процессе его самоуничтожения» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 73).

Если мы теперь вернемся к вопросам: так как же обстоит дело с искусством? что означает это изгнание искусства за пределы себя самого? — то, возможно, следует ответить: искусство не умирает, но, превратившись в самоуничтожающееся ничто, вечно переживает самое себя. Ничем не ограниченное, лишенное содержания, двойственное в своем принципе — оно блуждает в ничто *terra aesthetica*, в пустыне форм и содержаний, беспрестанно отражающих его образ; эти формы и содержания пробуждаются и в ту же секунду отменяются искусством в тщетной попытке основать собственную достоверность. Сумерки искусства могут длиться гораздо дольше его дневного пути, поскольку его смерть и заключается в невозможности умереть, в невозможности соизмериться с сущностным истоком произведения. Художественная субъективность без содержания теперь становится чистой силой отрицания, которая всегда и всюду утверждает лишь саму себя как абсолютную свободу, отражающуюся в чистом самосознании. И так же, как в отрицании тонет всякое содержание, в нем исчезает и конкретное пространство произведения, где человеческое «делание» и мир обретали реальность в образе божественного, а обитание человека на земле каждый раз получало надежную точку отсчета. В опирающемся лишь на самого себя творческо-формальном принципе сфера божественного затемняется и отступает — и именно в опыте искусства человек глубже всего осознает событие, в котором уже Гегель видел сущностную черту несчастного сознания, — весть о нем Ницше вложил в уста своему безумцу: «Бог умер».

Заключенное в разорванности этого сознания, искусство не умирает, напротив, оно существует как раз в этой невозможности умереть. Везде, где искусство ищет самое себя и свою конкретность, *Museum Theatrum* эстетики и критики отбрасывает его в несущественность его принципа. В абстрактном пантеоне этого пустого самосознания оно привечает всех богов, в былые времена находивших в нем свою реальность и свой упадок; но сегодня

его разорванность, как будто единственный и неподвижный центр, пронизывает все многообразие фигур и произведений, созданных искусством в ходе своего развития. Время искусства остановилось, но это произошло «в час, охватывающий все другие часы на циферблате и вверяющий их длительности некоего бесконечно повторяющегося момента»¹.

Неотчуждаемое и, однако, бесконечно чуждое самому себе, искусство хочет и все еще ищет свой закон, но, поскольку его связь с реальным миром теперь размылась, оно всегда и везде желает реальное именно как Ничто: искусство есть Уничтожающее, которое пересекает все свои содержания, никогда не будучи способным на утверждающее произведение, поскольку не может больше идентифицироваться ни с одним из них. И поскольку искусство стало чистой мощью отрицания, в его сущности царит нигилизм. Поэтому родство искусства и нигилизма простирается вплоть до несказанно более глубокой зоны, нежели та, где помещают себя поэтики эстетизма и декадентства: его царство покоится на неосмысленном фундаменте западного искусства, достигшего предельной точки в своей метафизической траектории. И если сущность нигилизма не заключается в простой инверсии установленных ценностей, но остается скрытой в судьбе западного человека и в тайне его истории, то судьба искусства в наши дни не может быть решена на почве эстетической критики или лингвистики. Сущность нигилизма совпадает с сущностью искусства в предельной точке его судьбы в том, что в них обоих бытие посылает себя человеку как Ничто. И до тех пор, пока нигилизм будет скрыто править ходом истории Запада, искусство не сможет выйти из своих непрекращающихся сумерек.

1. *Urbani G. Dipinti di Sergio Vacchi. Galeria Odysssia Roma. Roma: Eliograf, 1962* (каталог выставки).

VII. Лишение подобно лику¹

Если смерть искусства заключается в его неспособности достигнуть надежного измерения произведения, тогда кризис искусства в наше время — это на самом деле кризис поэзии, *ποίησις*. *Ποίησις*, поэзия, не обозначает одно отдельное искусство среди других, напротив, это имя самого человеческого *делания*, производительной работы (художественное *делание* лишь важный ее пример), которая сегодня в планетарном масштабе разворачивает свою мощь в делании техники и индустриального производства. Вопросание о судьбе искусства затрагивает здесь область, в которой вся сфера человеческого *ποίησις*, производительного действия в целом, оказывается поставленной под вопрос изначальным образом. В наши дни это про-из-водительное делание (в форме труда) повсюду определяет земной статус человека, понятый исходя из практики, то есть производства материальной жизни; и именно потому, что модус, в котором Маркс осмыслял ситуацию человека и его историю, укоренен в отчужденной сущности *ποίησις* и в опыте «губительного разделения труда на физический и умственный труд», он сохраняет всю свою актуальность. Что же означает *ποίησις*, поэзия? Как понять то, что статус человека на земле является поэтическим, то есть про-из-водительным?

В одном пассаже «Пира» Платон дает нам услышать, какова была изначальная полнозвучность слова *ποίησις*:

1. В оригинале «La privazione è come un volto», представляющее собой вольный перевод Аристотеля («Физика» 193b). Ср. перевод В. П. Карпова: «Ведь и лишенность есть в некотором отношении вид» (Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 85). — *Примеч. перев.*

ἡ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὁτῶοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις, «всякая причина, что вызывает переход из небытия в бытие, есть *ποίησις*»¹. Всякий раз, когда что-то про-из-водится, то есть выносится из сокрытия и небытия в свет присутствия, имеется *ποίησις*, про-из-водство², поэзия. В этом широком изначальном смысле слова любое искусство — и не только словесное — есть поэзия, про-из-водство в присутствии — так же, как *ποίησις* являются действия ремесленника по изготовлению вещи. Даже природа, *φύσις*, имеет характер *ποίησις*, поскольку в ней всякая вещь спонтанно выносится в присутствие.

Однако во второй книге «Физики» Аристотель проводит различие между тем, что, существуя по природе (*φύσει*), имеет в самом себе *ἀρχή*, — то есть принцип и источник собственного вступления в присутствие — и тем, что, существуя в силу иных причин (*δι' ἄλλας αἰτίας*), не несет в себе собственного принципа, но получает его из производительной деятельности человека³. Греки говорили об этом втором роде вещей, что они есть — то есть входят в присутствие — *ἀπὸ τέχνης*, из техники, и *τέχνη* было для них именем, одинаково означавшим действия как ремесленника, изготавливающего вазу или инструмент, так и художника, высекающего статую или рисующего картину. Оба вида деятельности имеют общее сущностное свойство: они являются родом *ποίησις*, про-из-водства в присутствии, и именно это *пойетическое* свойство связывает и одновременно отличает их от *φύσις*, природы, понимаемой как то, что само несет в себе принцип своего вступления

1. Платон. Пир. 205b // Платон. Собрание сочинений. Т. 2. 1993. С. 115, перевод слегка изменен.
2. Дальше мы будем писать «про-из-водство» [pro-duzione] и «про-из-ведение» [pro-dotto], чтобы подчеркнуть сущностный характер *ποίησις*, то есть про-из-ведение в присутствии; а написание «производство» [produzione] и «продукт» [prodotto] будет зарезервировано, в первую очередь, для делания в технике и индустрии.
3. Аристотель. Физика. 192b // Собрание сочинений. Т. 3. 1981. С. 82–83. Разъясняющее толкование второй книги «Физики» Хайдеггер дает в работе: Хайдеггер М. О существе и понятии *φύσις*: Аристотель. «Физика» β-1. М.: Медиум, 1995.

в присутствии. С другой стороны, Аристотель говорит, что производству, осуществляемому *ποίησις*, всегда свойственно установление в форму (*μορφή καὶ εἶδος*), то есть переход из небытия в бытие означает обретение формы, принятие образа — поскольку именно в форме и исходя из формы произведенное вступает в присутствие.

Если мы теперь вернемся из Греции в наше время, то увидим, что единый статус *μη φύσει ὄντα*¹, понимаемый как *τέχνη*, распался. В результате развития современной техники (начавшегося во время первой промышленной революции во второй половине XVIII века), а также постоянного расширения и обострения отчуждающего разделения труда статус и способ присутствия произведенных человеком вещей раздваивается: по одну сторону оказываются вещи, входящие в присутствие в эстетическом статусе, то есть произведения искусства, по другую — вещи, входящие в присутствие в техническом статусе, то есть продукты производства в узком смысле. И особый статус произведений искусства — среди других вещей, не несущих в себе своего *ἀρχή*, — с самого возникновения эстетики был определен как оригинальность (или подлинность).

Что означает *оригинальность*? Когда мы говорим, что произведению искусства присуща оригинальность (или подлинность), это не означает, что оно просто уникально, отлично от любого другого. Оригинальность означает: близость к истоку, началу [*origine*]. Произведение искусства оригинально, поскольку удерживается в особом отношении со своим началом, своим формальным *ἀρχή*, не только в том смысле, что оно из него происходит и с ним сообразуется, но оно также остается с ним в отношении неизбывной близости.

Таким образом, оригинальность означает, что произведение искусства — которое, обладая характером *ποίησις*, производится в присутствии в форме и исходя из формы, — поддерживает со своим формальным принципом

1. Сущее не природой, сущее не по природе (*γενε.*).

отношение близости, исключаящей возможность того, что его вступление в присутствие могло бы быть воспроизведено каким-либо образом; как будто в неповторимом акте эстетического творения форма из себя самой производится в присутствии.

Напротив, для вещей, вступающих в бытие в техническом статусе, такого отношения с *εἶδος* — заведующим и определяющим вступление в присутствие — не существует; *εἶδος*, формальный принцип, здесь оказывается просто внешней парадигмой, шаблоном, типом (*τύπος*), которому продукт должен соответствовать, чтобы войти в бытие, а поийетический акт может быть неограниченно воспроизводимым (если, конечно, для этого существуют материальные возможности). *Следовательно, воспроизводимость — в данном случае понимаемая как парадигматическое отношение не-близости к началу — является сущностным статусом технического продукта, так же как оригинальность (или подлинность) — сущностным статусом произведения искусства.* Понятый на основе разделения труда, двойной статус про-из-водительной деятельности человека может быть объяснен следующим образом: привилегированный статус искусства в эстетической сфере специально мыслится как место, где сохраняется ситуация, когда физический и умственный труд еще не разделены, а производительный акт удерживает свою целостность и единство — тогда как техническая продукция, возможная на основе крайнего разделения труда, остается принципиально заменимой и воспроизводимой.

Мы настолько привыкли к тому, что поийетическая деятельность человека существует в этом двойном статусе, что забываем, что переход произведения искусства в эстетическое измерение является в общем-то недавним событием и что в свое время оно ввело в духовную жизнь художника радикальную разорванность, в результате которой культурное про-из-водство человечества кардинально изменило свой вид. Одним из первых последствий этого удвоения стал стремительный упадок таких дисциплин,

как риторика и догматика, таких социальных институций, как ремесленные лавки и художественные школы, и таких структур художественного творчества, как повторение стилей, иконографическая преемственность и обязательные тропы в литературном творчестве, — то есть упадок всего того, что опиралось на существование единого статуса человеческого *ποίησις*. Догмат оригинальности в прямом смысле взорвал артистическую ситуацию. Все то, в чем так или иначе учреждалось общее место — где личности отдельных художников пребывали в живом единстве и, лишь ограниченные этими общими рамками, обретали свои уникальные черты, — становится *общим местом* в пренебрежительном смысле, неприемлемой преградой, — художник, в которого уже вселился современный демон критики, должен одолеть эту преграду или сам погибнуть.

Охваченные революционным энтузиазмом, сопровождавшим этот процесс, немногие отдавали себе отчет в негативных последствиях, которыми он угрожал самой ситуации художника, фатально потерявшего какую-либо возможность иметь определенный общественный статус.

Предвидя эту угрозу, Гёльдерлин в своих «Заметках к Эдипу» предупреждает о том, что искусство вскоре столкнется с необходимостью вернуть себе статус ремесла, который оно имело в предыдущие эпохи. Он пишет: «Будет правильно, если гарантировать, также и у нас, поэтам гражданское существование, если поднять, также и у нас, поэзию, учитывая различие эпох и установлений, на высоту *μηχανή*¹ Древних. Прочим произведениям искусства, в сравнении с греческими, недостает также надежности основания; по крайней мере, вплоть до настоящего времени о них судили скорее в зависимости от впечатлений, которые они производят, нежели по исчислению их статуса и прочих методических способов, посредством которых производится прекрасное. Но чего особенно недостает

1. Устройство, способ, средство (*греч.*).

поэзии новейшей, так это школы и характера ремесла, того, стало быть, чтобы ее методический способ мог быть рассчитан и изучен, того, чтобы если этому научиться, то можно было всегда это повторить с уверенностью в правильности исполнения»¹.

Если мы теперь взглянем на современное искусство, то заметим, что требование единого статуса стало в нем настолько сильным, что, по крайней мере судя по наиболее значимым его проявлениям, оно как будто основывает себя как раз на намеренном смещении и извращении двух сфер *ποίησις*. Требование подлинности, предъявленное к технической продукции, и требование воспроизводимости, предъявленное к художественному творению, рождают две гибридные формы, *реди-мейд* и *поп-арт*, в которых обнажается нынешняя разорванность пойнетической деятельности человека.

Как известно, Дюшан брал какую угодно вещь, которую любой человек может приобрести в магазине, и, остранив ее от естественного окружения, насильственно, неким бескорыстным движением, вводил в сферу искусства. Таким образом, критически играя с двойным статусом творческой деятельности человека, он заставлял объект — по крайней мере, на тот краткий миг, что длится эффект остранения, — сменить статус воспроизводимости и заменимости на эстетическую подлинность и уникальность.

Подобно *реди-мейду*, *поп-арт* также основывается на извращении двойного статуса про-из-водительной деятельности, но здесь мы видим в некотором смысле перевернутый феномен, напоминающий, скорее, *обратный реди-мейд*, который имел в виду Дюшан, когда предлагал использовать Рембрандта в качестве гладильной доски. *Если реди-мейд переходит из сферы технического продукта*

1. Гёльдерлин Ф. Примечания к Эдипу / Пер. С.Л. Фокина // *Esse*. Философские и теологические исследования. Т. 1. № 2 (2). 2016 [<http://esse-journal.ru/?p=1501>], перевод слегка изменен. Оригинал: *Hölderlin F. Sämtliche Werke — Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Bd. 5. Stuttgart: Kohlhammer, 1952. S. 193–202.

в сферу произведения, то *поп-арт*, напротив, движется от эстетического статуса к статусу промышленного продукта. Если в *реди-мейде* зритель оказывался перед объектом, который существует в техническом статусе, но предстает как необъяснимым образом заряженный потенциалом эстетической подлинности, то в *поп-арте* зритель сталкивается с произведением искусства, как будто отказывающимся от своего эстетического потенциала, чтобы парадоксальным образом приобрести статус промышленного продукта.

В обоих случаях — за исключением того краткого мига, что длится эффект остранения, — переход из одного статуса в другой невозможен: воспроизводимое не может стать оригинальным, а невозпроизводимое нельзя воспроизвести. Это значит, что предмет не может явиться в присутствие, он остается в тени, застрявший в чем-то вроде жуткого лимба между бытием и небытием; и именно эта невозможность придает как *реди-мейду*, так и *поп-арту* весь их загадочный смысл.

Можно сказать, что обе формы доводят разорванность до ее предельной точки и, таким образом, указывают по ту сторону эстетики, в направлении зоны (которая, однако, сама еще пребывает в тени), где про-из-водительная деятельность человека могла бы примириться сама с собой. Но в обоих случаях в глубочайшем кризисе оказывается сама пойнетическая субстанция человека, *ποίησις*, о которой Платон говорил, что «все, что вызывает переход из небытия в бытие, есть *ποίησις*». В *реди-мейде* и *поп-арте* ничто (не) выходит в присутствие, кроме разве что лишенности [*privazione*], некоей потенции, которая нигде не способна обрести свою реальность. Таким образом, *реди-мейд* и *поп-арт* представляют собой наиболее отчужденную (а значит, предельную) форму *ποίησις*, в которой в присутствие входит сама лишенность. И в сумеречном свете этого присутствия-отсутствия вопрошание о судьбе искусства звучит отныне так: каким образом возможен изначальный доступ к некоей новой *ποίησις*?

Если мы теперь попытаемся приблизиться к тому, что же означает эта предельная судьба *ποίησις*, состоящая в том, что *ποίησις* отныне проявляет свое могущество исключительно в виде лишения (но эта лишенность на деле является и предельным даром поэзии, наиболее завершенным и исполненным смысла, поскольку в ней само ничто призывается в присутствие), то мы должны расспросить само произведение, поскольку именно в нем *ποίησις* реализует свое могущество. Каков тогда характер произведения, в котором воплощается про-из-водящая деятельность человека?

Для Аристотеля про-из-водство в присутствии, осуществляемое *ποίησις* (как для вещей, чьим *ἀρχή* является человек, так и для того, что существует по природе), имеет характер *ἐνέργεια*. Обычно это слово переводят как «актуальность», «действительная реальность» (в противоположность «потенции»), но в таком переводе изначальное звучание слова остается сокрытым. Чтобы выразить это же самое понятие, Аристотель также пользуется термином *ἐντελέχεια*, своим собственным изобретением. Характером *ἐντελέχεια* обладает та вещь, что входит в присутствие и пребывает в нем, целеустремленно собирая себя в форме, в которой она обретает свою полноту и завершенность, и как таковая, *ἐν τέλει ἔχει*, — располагает собой в собственной цели и собственном завершении. Следовательно, *ἐνέργεια* означает бытие-в-произведении¹, *ἐν ἔργον*, поскольку произведение, *ἔργον*, является именно *энтелехией*, тем, что входит и длится в присутствии, собирая себя в собственной форме и собственной цели.

У Аристотеля *ἐνέργεια* противопоставляется *δύναμις* (*potentia* на латыни), именующей способ присутствия того, что, не пребывая в произведении, еще не располагает собой в собственной форме и собственной цели, но налично лишь в модусе доступности, в бытии-пригодном-к... —

1. В оригинале — *essere in-opera*. Итальянское *opera* означает как «произведение», так и «дело, работа» и поэтому может служить переводом для греческого *τὸ ἔργον*. — *Примеч. перев.*

подобно тому, как деревянная доска в мастерской столяра или кусок мрамора в студии художника сохраняются в доступности для поийетического акта, который проявит их в виде стола или статуи. Поскольку произведение, результат *ποίησις*, есть именно про-из-ведение и постановка в форму, располагающую собой в собственной цели, оно никогда не может быть в одной лишь потенции; поэтому Аристотель говорит: «...мы никогда не скажем, что предмет имеется согласно *τέχνη*, если [например] ложе есть только в возможности и доступности (*δύναμις*), но еще не имеет вида ложа»¹.

Если мы теперь взглянем на двойной статус поийетической деятельности человека в наши дни, то увидим, что, тогда как произведению искусства в высшей степени присущ характер *ἐνέργεια*, то есть оно располагает собой в неповторимости своего формального *εἶδος* как в своей цели, технический продукт, напротив, лишен такой энергетической постановки в собственную форму, как будто характер доступности в конце концов подавил его формальную сторону. Разумеется, промышленный продукт завершен — в том смысле, что он является конечной точкой процесса производства, — но особое отношение удаленности от собственного принципа (другими словами, его воспроизводимости) приводит к тому, что продукт не располагает собой в собственной форме и собственной цели и остается поэтому в состоянии вечной потенциальности. *Таким образом, вступление в присутствие для произведения искусства имеет свойства ἐνέργεια, бытия-в-произведении, а для промышленного продукта — характер δύναμις, доступности для...* (поэтому обычно и говорят, что произведенное промышленностью является не «произведением», а именно что продуктом).

Но таков ли на самом деле энергетический статус произведения искусства в эстетическом измерении? С тех пор как наши отношения с произведением были сведены

1. *Аристотель. Физика. 193а // Аристотель. Собрание сочинений. Т. 3. 1981. С. 84, перевод слегка изменен.*

(или, если угодно, очищены) к чистому эстетическому удовольствию, доставляемому хорошим вкусом, статус самого произведения незаметно поменялся в наших глазах. Мы можем видеть, как музеи и галереи накапливают и сохраняют произведения искусства, чтобы те в любой момент были доступны зрителю для эстетического использования почти так же, как это происходит с первичным сырьем или товарами на складе. Сегодня везде, где произведение про-из-водится и выставляется, его *энергетический* аспект, то есть бытие-в-произведении произведения, стирается, чтобы уступить место стимуляции эстетического чувства, простому снабжению эстетического потребления. Тем самым, динамический характер доступности для эстетического потребления затмевает в произведении *энергетические* свойства завершеного выстаивания в собственной форме. Если это верно, тогда и произведению искусства в эстетическом измерении, подобно промышленному продукту, присущ характер *δύναμις*, доступности-для..., и *раздвоение единого статуса про-из-водительной деятельности человека означает, по сути, его переход из сферы ἐνέργεια в сферу δύναμις, от бытия-в-произведении к чистой потенциальности.*

Возникновение поэтики открытого произведения и поэтики *work-in-progress*¹, опирающихся не на энергетический, но на динамический статус произведения, как раз указывает на этот предельный момент изгнания произведения искусства из своей сущности, когда оно — став чистой потенциальностью, простым бытием-в-доступности в себе и для себя — осознанно принимает собственную неспособность владеть собой в цели и завершенности. Открытое произведение означает: произведение, не располагающее собой в собственном *εἶδος* как в своей цели и завершенности, произведение, никогда не являющееся произведением, то есть (если верно, что произведение это *ἐνέργεια*) не-произведение, *δύναμις*, доступность и потенция.

1. Произведение в процессе своего осуществления (англ.).

Именно потому, что открытое произведение существует в модусе доступности-для и более или менее осознанно играет с эстетическим статусом произведения искусства как чистой доступностью для эстетического потребления, оно является не преодолением эстетики, но лишь одной из форм ее завершения, и указывать на нечто по ту сторону от нее оно может лишь негативным образом.

Реди-мейд и *поп-арт* (играющие, извращая его, с двойным статусом производительной деятельности человека в современности) точно так же существуют в модусе *δύναμις* — такой *δύναμις*, что никогда не может располагать собой в завершенности. Но именно потому, что *реди-мейд* и *поп-арт* — изымающие себя как из режима эстетического потребления произведений искусства, так и из режима потребления технического продукта — хотя бы на мгновение подвешивают оба статуса, они куда сильнее, чем открытое произведение, усугубляют сознание разорванности и предстают как подлинная доступность-для-ничего. В самом деле, можно сказать, что в них — поскольку они по-настоящему не принадлежат ни к художественной деятельности, ни к технической продукции — в действительности ничто (не) выходит в присутствие, и точно так же можно сказать, что, поскольку они по-настоящему не предлагают себя ни эстетическому удовольствию, ни потреблению, в их случае доступность и потенция обращены к ничто, и, таким образом, им действительно удастся располагать собой в завершенности.

Хотя доступность-для-ничего еще не является произведением, в некотором смысле она и в самом деле есть негативное присутствие, тень бытия-в-произведении: она есть ~~структа, произведение~~ и, как таковая, представляет собой критический призыв, самый неотложный из того, что художественное сознание нашего времени высказало относительно отчужденной сущности произведения искусства. Разорванность производительной деятельности человека, «губительное разделение труда на физический и умственный труд» не преодолевается, но, напротив,

доводится до предела; и однако, именно исходя из этого самоподавления привилегированного статуса «художественного труда» — который сегодня объединяет обе половины разрезанного яблока человеческого производства в их непримиримом противоборстве, — когда-нибудь станет возможно выйти из болота эстетики и техники, чтобы вернуть изначальное измерение поэтическому статусу человека на земле.

VIII. Пойесис и праксис

Возможно, настало время попытаться услышать более изначальным образом фразу, которую мы употребили в предыдущей главе: «...на земле у человека — поэтический, то есть про-из-водительный, статус». Вопрос о судьбе искусства в наше время привел нас к другому, но, как мы установили, неотделимому от него вопросу о смысле производительной деятельности, о человеческом «делании» в целом. Производительная деятельность в наше время понимается как *практика*. Согласно господствующему убеждению, все человеческое делание — совершаемое как художником, так и ремесленником, как рабочим, так и политиком — есть практика, то есть проявление воли, производящей определенный эффект. Тогда то, что человек наделен производительным статусом, означает, что он обитает на земле в *практическом* статусе.

Мы настолько привыкли рассматривать всю совокупность человеческого «делания» как практику, что не отдаем себе отчет в том, что делание можно мыслить совсем иным образом — как это и было в другие эпохи. В самом деле, греки — а им мы обязаны почти всеми категориями, с помощью которых мы выносим суждения о нас самих и об окружающем мире, — проводили четкое различие между *пойесисом* (*пойейн*, про-из-водить в смысле выведения к бытию) и *праксисом* (*праттейн*, делание в смысле действия). Если в центре практики, как мы покажем далее, была идея воли, выражающейся непосредственно в действии, то опыт, составлявший сердцевину *пойесиса*, был опытом про-из-водства в присутствии, то есть в нем нечто выходило из небытия в бытие, из темноты в яркий свет произведения. Таким образом, сущностный характер

пойесиса заключался не в его процессуальной, практической и волевой составляющей, но в том, что он был модулем истины, понятой как раскрытие, *ἀ-λήθεια*. Именно по причине этой сущностной близости с истиной Аристотель — в разных местах осмысляющий это внутреннее различие в человеческом «делании» — склоняется к тому, чтобы придать *пойесису* более высокий ранг по сравнению с *праксисом*. Для Аристотеля *праксис* укоренен в самой ситуации человека как живого существа, *животного* и, таким образом, не отличается от принципа движения (то есть воли, понятой как единство влечения, желания и волеия), характерного для жизни как таковой.

Для греков тематическое осмысление труда как одного из фундаментальных модулей человеческой деятельности, вместе с *пойесисом* и *праксисом*, было затруднено тем обстоятельством, что физический труд, обусловленный жизненными потребностями, был закреплен за рабами; но это не означает, что они не знали о его существовании или не понимали его природу. Трудиться означало подчинять себя необходимости, а подчинение необходимости, приравнивающее человека к животному, вынужденному беспрестанно добывать себе пищу, считалось несовместимым с положением свободного человека. Как справедливо заметила Ханна Арендт, утверждение, что в Античности труд был презираем, поскольку был закреплен за рабами, на самом деле есть предрассудок: люди Античности рассуждали совершенно противоположным образом и полагали, что, наоборот, это существование рабов является необходимым из-за рабской природы деятельности по обеспечению жизни. Это значит, что они хорошо понимали одно из сущностных свойств труда, то есть его непосредственную связь с биологическими жизненными процессами. В то время как *пойесис* учреждает пространство, где человек обретает собственную достоверность и обеспечивает себе свободу и длительность своего действия, предпосылкой труда, напротив, является голое биологическое существование, циклический

процесс человеческого тела, чьи метаболизм и энергия зависят от базовых продуктов труда¹.

В западной культурной традиции различие в тройном статусе человеческого «делания» со временем оказалось размыто. То, что мыслилось греками как *пойесис*, было перетолковано римлянами как модус *agere*, то есть как действие, которое пускает-в-дело², некое *operari*. ἔργον и ἐνέργεια, не имевшие для греков прямого отношения к действию, но указывавшие на сущностный характер выстаивания [statura] в присутствии, становятся для римлян *actus* и *actualitas* и переносятся (пере-водятся) в план *agere*, волящего производства эффекта. Мысль христианской теологии, мыслящая высшее Сущее как *actus purus*, навязывает западной метафизике толкование бытия как действительности и акта. Когда этот процесс приходит к своему завершению в Новое время, какая-либо возможность различения между *пойесисом* и *праксисом*, про-из-водством и действием, утрачивается. Человеческое «делание» будет переопределено как активность, производящая некий реальный эффект (*opus* для *operari*, *factum* для *facere*, *actus* для *agere*), чья ценность определяется волей, выражающей себя в этой активности, то есть исходя из ее свободы и способности к творению. Опыт, составлявший сердцевину *пойесиса*, про-из-водства в присутствии, теперь уступает место исчислению «как», то есть исчислению процесса, посредством которого был произведен предмет. Что касается произведения искусства, это означает, что акцент смещается с того, что для греков было сущностью произведения, — то есть самого факта, что в нем нечто приходит в бытие из небытия и тем самым открывает пространство истины (ἀ-λήθεια) и выстраивает мир для земного обитания человека, — на художественное *operari*, то есть

1. См.: *Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни.* СПб.: Алетейя, 2000. Гл. 1. С. 14–31. Различение между производением, действием и трудом находится в центре анализа *vita activa*, проведенного Арендт в этой книге.
2. В оригинале «she mette-in-opera», буквально — «которое пускает-в-дело» или же «ставит-в-произведение». — *Примеч. перев.*

на творящего гения и особые свойства художественного процесса, служащего его выражением.

Параллельно этому процессу слияния *пойесиса* и *праксиса* труд, ранее занимавший нижнюю ступень в иерархии деятельной жизни, существенно повышается в ранге, становясь фундаментальной ценностью и общим знаменателем для любой человеческой деятельности. Это возвышение начинается в тот момент, когда Локк открывает в труде исток и начало собственности, продолжается вместе с Адамом Смитом, сделавшим из него источник любого богатства, и достигает своей кульминации у Маркса, который перетолковывает труд как воплощение самой человечности человека¹. Отныне все человеческое «делание» понимается как *праксис*, то есть как конкретная производственная деятельность (противопоставляемая теории, ставшей синонимом мысли и абстрактного созерцания), а практика, в свою очередь, мыслится исходя из труда, то есть из производства материальной жизни, сообразующегося с жизненным биологическим циклом. Сегодня это производящее действие повсюду определяет земной статус человека, понимаемого как живое существо (*animal*), которое трудится (*laborans*) и в труде производит самого себя и обеспечивает свое господство на Земле. Даже если мысль Маркса где-то осуждается и отрицается, человек сегодня повсюду существует как живое существо, которое трудится и производит. Художественное производство, превратившись в творческую деятельность, также вступает в измерение практики, пускай и совершенно особенной — практики эстетического творчества или же надстройки над базисом.

В ходе этого процесса, повлекшего за собой тотальное переворачивание традиционной иерархии человеческой деятельности, одно останется нетронутым: укорененность практики в биологическом существовании, чей принцип Аристотель истолковал как волю, страсть

1. *Арендт Х. Vita activa*. Гл. 3. С. 103–174.

и животный импульс. Повышение труда в ранге и связанное с ним затмение *пойесиса* обусловлены в первую очередь тем, что по сравнению с другими видами человеческой деятельности бесконечный процесс труда более непосредственно связан с биологическими циклами организма.

В Новое время все последующие попытки по-новому обосновать человеческое «делание» остаются укорененными в этом толковании практики как воли и животного импульса, то есть, в конечном счете, в определенном толковании жизни и человека как живого существа. Философия человеческого «делания» в наше время все еще остается философией жизни. Даже когда Маркс перевернет традиционную иерархию теории и практики, аристотелевское определение практики как воли останется нетронутым, поскольку труд для Маркса по своей сути является «рабочей силой» (*Arbeitskraft*), чье основание лежит в самой природности человека, понимаемого как «естественное действующее существо», то есть как существо, наделенное животными стремлениями и импульсами.

И точно так же все попытки преодолеть эстетику и придать новый статус художественному про-из-водству имеют своей предпосылкой размывание различия между *пойесисом* и *праксисом*, то есть они исходят из истолкования искусства как практики, а практики — как творческой воли и силы. Определение Новалисом поэзии как «волевого, деятельного и производительного использования наших органов»¹ и ницшевское отождествление искусства и воли к могуществу в концепции вселенной «как порождающего само себя произведения искусства»², надежды Арто на театральное освобождение воли и ситуационистский проект преодоления искусства, понятого как практическая реализация творческих инстанций, выражающихся в искусстве в отчужденном виде, — все они остаются зависимыми от определения сущности

1. *Novalis. Werke. Briefe, Dokumente* / Hg. von E. Wasmuth. Bd. 2: Fragmente I. Heidelberg: Lambert Schneider, 1957. S. 360. Fragment 1339.
2. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений. Т. 12. 2005. С. 108. Фр. 2 [114].

человеческой деятельности как воли и жизненного импульса — а значит, основывают себя на забвении изначального про-из-водительного статуса произведения как основания пространства истины. Конечная остановка западной эстетики — это метафизика воли, то есть жизни, понятой как энергия и творческий импульс.

Метафизика воли настолько глубоко проникла в наше видение искусства, что даже самые радикальные критики эстетики не задумывались о том, чтобы поставить под сомнение лежащий в ее основании принцип, то есть идею, что искусство есть выражение творческой воли художника. Поэтому такая критика остается внутри эстетики, поскольку лишь разворачивает до предела одну из полярностей, на которой эстетика основывает свою интерпретацию произведения искусства: гения, понятого как воля и творческая сила. Напротив, греки, различая *пойесис* и *праксис*, как раз подразумевали то, что сущность *пойесиса* не имеет ничего общего с выражением воли (и необходимость искусства вовсе не лежит в сфере воли), — наоборот, эта сущность коренится в производстве истины и в опирающемся на него раскрытии мира для человеческих экзистенции и действия.

В этой главе мы зададимся вопросом об отношении между *пойесисом* и *праксисом* в западной мысли, чтобы попытаться проследить решающие линии в эволюции этого отношения и выявить процесс, в результате которого произведение искусства переходит из сферы *пойесиса* в сферу *праксиса*, в конечном итоге находя свой статус внутри метафизики воли, то есть метафизики жизни и ее способности к творчеству.

1. «Праксис и пойесис различаются по роду»

Как мы видели в предыдущей главе, греки, чтобы охарактеризовать *ποίησις*, то есть человеческое про-из-водство в целом, пользовались словом *τέχνη* и называли как

ремесленника, так и художника одним именем — *τεχνίτης*. Но эта общность имени вовсе не подразумевала, что греки мыслили про-из-водство исходя из его материального и практического аспекта, то есть как ручной труд; то, что они именовали *τέχνη*, не было ни простым изготовлением чего-либо, ни реализацией воли, но модусом истины, ἀ-ληθεύειν, раскрытия, производящего вещи из сокрытости в присутствии.

То есть *τέχνη* означало для греков: проявлять, а *ποίησις* — это про-из-водство в присутствии; но это про-из-водство понималось исходя не из *agere*, делания, но из *γνώσις*, знания¹. Про-из-водство (*ποίησις*, *τέχνη*) и практика (*πράξις*), помысленные по-гречески, вовсе не являются одним и тем же.

В «Никомаховой этике» Аристотель, проводя знаменитую классификацию «расположенностей», посредством которых душа достигает истины, решительно разделяет *ποίησις* и *πράξις* («Никомахова этика» 1140b): ἄλλο τὸ γένος πράξεως καὶ ποιήσεως· τῆς μὲν γὰρ ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος, τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη· ἔστι γὰρ αὐτὴ ἡ εὐπραξία τέλος. «Про-из-водство и праксис различаются по роду... Цель про-из-водства отлична от него самого, а цель праксиса, очевидно, нет, ибо благой поступок (*εὐπραξία*) является самоцелью»².

Сущность про-из-водства, помысленная по-гречески, — это выведение вещи в присутствии (поэтому Аристотель говорит ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν, всякое искусство связано с порождением³): следовательно, цель (*τέλος*) и предел (*πέρας*) искусства с необходимостью находятся вне его самого (*τέλος* и *πέρας* по-гречески означают одно и то же,

1. Аристотель в «Никомаховой этике» определяет *τέχνη* как *ἕξις ποιητική*; правильно понятое, это определение говорит об одном и том же. Обычно переводят *ἕξις ποιητική* как «производительное качество, привычка» [в рус. пер. Н.В. Брагинской — «склад». См.: Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 175–176]. Но *ἕξις* является именно родом *θέσις*, точнее *διάθεσις*, установкой-на и предрасположенностью-к. *ἕξις ποιητική* означает: производительное (пред)расположение.
2. Там же. С. 177. Перевод изменен.
3. Там же. С. 176. Перевод изменен.

ср.: «Метафизика» 1022a¹) и не отождествляются с самим актом производства. Так, греки мыслили производство и произведение искусства противоположным современной эстетике образом: *ποίησις* не является целью в себе и не несет в себе свой предел, поскольку в произведении он не выводит себя в присутствие, в отличие от *πράξις* в *πρακτόν*, действия в действии; произведение искусства является не результатом делания, *actus* некоего *agere*, но чем-то сущностно иным (*ἕτερον*), отличным от принципа, который про-из-вел его в присутствие. Поэтому вхождение искусства в эстетическое измерение возможно лишь тогда, когда само искусство уже вышло из сферы про-из-водства, *ποίησις*, чтобы войти в сферу *πρακτικῆς*.

Но если *ποιεῖν* и *πράττειν* не являются для греков одним и тем же, в чем тогда заключается сущность *πράξις*?

Слово *πράξις* происходит от *πεῖρω*, пересекаю, и этимологически связано с *πέρα* (по ту сторону), *πόρος* (проход, дверь) и *πέρας* (предел). В нем содержится семантика *хождения через*, перехода, идущего до самого предела, *πέρας*. *Πέρας* здесь означает конечную цель, край, предельную точку, *τὸ τέλος ἐκάστου* («Метафизика» 1022a), то, на что направлено движение и действие; и этот край, как мы видели, не является внешним действию, но расположен в самом действии. Итальянское слово, которое, будучи понятным на основе его этимологии, соответствует *πράξις*, это *ex-per-ientia*, эксперимент, содержащее ту же идею *хождения-через* действие в действии. Греческое слово, соответствующее эксперименту и опыту, — *ἐμπειρία* — имеет тот же корень, что и *πράξις*: *περ*, *πεῖρω*, *πέρας*; этимологически они говорят об одном и том же.

Аристотель указывает на родство опыта и практики, когда говорит («Метафизика» 981a), что «в том, что касается делания (*τὸ πράττειν*), опыт (*ἐμπειρία*) представляется ничем не отличающимся от *τέχνης*... Причина этого в том, что опыт есть знание единичного, а *τέχνη* есть знание общего, и каждое действие (*πράξις*)... относится к единичному»².

1. Аристотель. Собрание сочинений. Т. I. 1976. С. 169–170.

2. Там же. С. 66. Перевод изменен.

В той же главе Аристотель говорит, что животные наделены впечатлениями и памятью (*φαντασίαι καὶ μνήμη*), но не опытом, в то время как человек способен на *ἐμπειρία* и благодаря ей у него есть наука и искусство (*ἐπιστήμη καὶ τέχνη*). Опыт, продолжает Аристотель, кажется очень похожим на искусство, но тем не менее сущностно от него отличается: «Так, например, считать, что Каллию при такой-то болезни помогло такое-то средство и оно же помогло Сократу и также в отдельности многим, — это дело опыта; а определить, что это средство при такой-то болезни помогает всем таким-то и таким-то людям одного какого-то склада... — это дело искусства (*τέχνη*)»¹. Схожим образом Аристотель характеризует практическое познание, поясняя, что, в то время как предметом теории является истина, предметом практики — действие, «ведь люди деятельные даже тогда, когда они рассматривают вещи, каковы они, исследуют не вечное, а вещь в ее отношении к чему-то (*πρὸς τι*) и в настоящее время (*νῦν*)» („*Μεταφυσικὰ*“ 993b)². Если любая интеллектуальная деятельность относится или к практике, или про-из-водству, или к теории (*πᾶσα διάνοια ἢ πρακτικὴ ἢ ποιητικὴ ἢ θεωρητικὴ* — «*Μεταφυσικὰ*» 1025b)³, тогда опыт — это *διάνοια πρακτικῆ, νοῦς πρακτικός*, практический ум, способность определять то или иное отдельное действие. Следовательно, то, что только человек наделен способностью к опыту, означает, что только человек определяет свое действие, то есть переходит через него, и поэтому способен на *πράξις* — *переход-через действие до предела действия* (родительный падеж «*действия*» здесь имеет как субъективное, так и объективное значение).

Следовательно, *ἐμπειρία* и *πράξις*, опыт и практика, относятся к одному и тому же процессу, *ἐμπειρία* — это *νοῦς πρακτικός*; но если это так, то каково их соотношение внутри этого процесса или, точнее, в чем состоит принцип, определяющий их обоих? Ответ на этот вопрос, который

1. Там же.

2. Там же. С. 94–95.

3. Там же. С. 180–181. Перевод изменен.

Аристотель дает в конце трактата «О душе», решающим образом повлиял на всю мысль западной философии о практике и человеческой деятельности.

Трактат «О душе» определяет животное как то, что движется само по себе, а движение человека, поскольку он есть живое существо, является *πράξις*.

В поисках ответа на вопрос о том, что является движущим принципом практики, Аристотель пишет: «Всякая воля (*ἡ ὄρεξις*) также имеет свое для-чего. А то, к чему имеется воля, есть принцип для практического ума (*ἀρχὴ τοῦ πρακτικοῦ νοῦ*), последний есть принцип для практики (*ἀρχὴ τῆς πράξεως*). Таким образом, нужно считать правильным взгляд, что движут оба — воля и практический ум. А именно: движет предмет воли и через него движет ум, так как предмет воли есть принцип (*ἀρχή*) для него... Ум же, совершенно очевидно, не движет без воли, ведь осмысленное воление (*βούλησις*) есть воля, и, когда движение совершается сообразно размышлению, оно совершается и сообразно воле... Итак, очевидно, что движет та способность души, которая называется волей („О душе“. 433а)»¹.

Следовательно, определяющий принцип (*ἀρχή*) как практики, так и практического ума — это воля (*ὄρεξις*), понятая в широком смысле как то, что включает в себя *ἐπιθυμία* (влечение), *θύμος* (желание) и *βούλησις* (осмысленное воление); то, что человек способен на практику, означает, что он волит собственное действие и в этом волении переходит его до предела. Практика — это *движимый волей переход-через действие до предела действия*, это волевое действие.

Но воля не только движет — она не есть неподвижный двигатель — она движет и движима (*κινεῖ καὶ κινεῖται*)² и сама есть движение (*κίνησις τις*)³. Воля — это не только движущий

1. Аристотель. Собрание сочинений. Т. 1. 1976. С. 442–443. Перевод изменен в соответствии с собственным переводом Лгамбена (*ὄρεξις* — *volontà*, *βούλησις* — *volizione deliberante*). — *Примеч. перев.*
2. Аристотель. О движении животных. 700b / Пер. Е. В. Афонасина // СХОАН. 2016. Vol. 10. 2. С. 744.
3. Источник цитаты не найден. Словосочетание *κίνησις τις* (некое движение) употребляется в «Физике» (251b) в контексте рассуждений о времени, а не о воле и движении живых существ. — *Примеч. перев.*

принцип практики, то, из чего практика движется или начинается, она заведует действием и пересекает его от начала до конца вплоть до его вхождения в присутствие. *Через действие именно воля движется и идет до предела самой себя.* Практика — это воля, проходящая и пробегающая свой собственный круг до своего предела: *πράξις* есть *ὄρεξις*, воля и влечение.

Как мы увидели, практика, определенная как воля, у греков четко отличается от *ποίησις*, про-из-водства. И если *πέρας*, предел про-из-водства, располагается вне его, то есть оно про-из-водит и является порождающим принципом (*ἀρχή*) чего-то, что от него отлично, то воление, являясь началом практики, идущим в действии к своему пределу, остается замкнутым в собственном круге и желает в действии только самого себя; как таковое, оно не про-из-водительно, воление выводит в присутствие только само себя.

2. «Поэтическое искусство есть лишь волевое, деятельное и производительное использование наших органов»

Аристотелевское истолкование практики как воли с начала и до конца сопровождает историю западной мысли. В ходе этой истории, как мы видели, *ἐνέργεια* становится *actualitas*, действительностью и реальностью, а ее сущность, соответственно, мыслится как некое *agere* и *actus*. Сущность этого *agere* в свою очередь интерпретируется, согласно аристотелевской модели взаимопринадлежности *ὄρεξις* и *νοῦς πρακτικός*, как воля и представление. Так, Лейбниц мыслит бытие монады как *vis primitiva activa* и определяет *agere* как единство *perceptio* и *appetitus*, восприятия и воли; Кант и Фихте мыслят Разум как Свободу, а Свободу как волю.

Шеллинг реактивирует лейбницевское различие *appetitus* и *perceptio* и придаст этой метафизике воли

формулировку, которая окажет огромное влияние на кружок романтических поэтов из Йены.

«В последней, высшей инстанции, — пишет он в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы», — нет иного бытия, кроме воления. Воление есть прабытие (*Urseyn*), и только к волению приложимы все предикаты этого бытия: безосновность (*Grundlosigkeit*), вечность, независимость от времени, самоутверждение (*Selbstbejahung*). Вся философия стремится лишь к тому, чтобы найти это высшее выражение»¹.

Но Шеллинг не ограничивается тем, что абсолютизирует волю вплоть до превращения ее в первопринцип; он определяет само ее бытие как чистую волю, волю, которая волит сама себя, и эта «воля к воле» есть *Ur-grund*, праоснова, или даже *Un-grund*, безосновность, бесформенная темная бездна, «жажда бытия», которая предсуществует любым оппозициям и без которой ничто не сможет начать существовать.

Он пишет: «Первоначально дух, в широком смысле слова, не теоретичен по своей природе... напротив, первоначально он есть воля, и это исключительно воля к воле, воля, которая не волит нечто, но волит только саму себя».

Человек, поскольку он причастен как к этой изначальной бездне, так и к духовному существованию, является «центральным существом» (*Centralwesen*), посредником между Богом и Природой, он — «спаситель природы, на него как на свою цель направлены все ее прообразы»².

Новалис расширяет эту концепцию человека-мессии и спасителя природы, интерпретируя науку, искусство и человеческую деятельность вообще как «формирование» (*Bildung*) природы — в перспективе, которая как будто предвосхищает мысль Маркса и, в некоторых аспектах, Ницше. Проект Новалиса заключался в преодолении идеализма Фихте, раскрывшего человеку мощь мыслящего духа.

1. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С. 101.

2. Там же. С. 154.

Однако местом этого преодоления для Новалиса (так же, как и пятьдесят лет спустя для Маркса) остается практика, понимаемая им как высшее единство мысли и действия, обеспечивающее человека средствами, чтобы преобразовать мир и войти в новый золотой век. «Фихте, — пишет он (фр. 1681 в издании Васмута), — учил деятельному использованию нашего мыслительного органа, которое он открыл. Но открыл ли Фихте законы деятельного использования органов вообще?»¹ Подобно тому, как мы по нашему желанию можем приводить в движение наш мыслительный орган и переводить его движения в речь и осознанные действия, мы должны научиться приводить в движение внутренние органы нашего тела и все тело в целом. Только в этом случае человек станет действительно независимым от природы и впервые будет способен заставить свои чувства «*производить* для себя такую форму (Gestalt), какую пожелает, и, в собственном смысле слова, он смог бы жить в *своем* мире»². Рок, до сих пор висевший над человеком, — это просто лень его духа: «...но через наши расширение и формирование мы сами станем судьбой. Нам кажется, что всякая вещь стремится на нас извне, но это потому, что мы сами не стремимся вовне. Мы негативны, поскольку хотим быть такими — чем больше мы будем становиться позитивными, тем больше мир вокруг будет становиться негативным — до тех пор, пока в конце концов отрицание не исчезнет и мы не станем всем во всем. *Бог волит богов*» (фр. 1682)³.

Такое «искусство стать всесильными» посредством активного использования наших органов заключается в апроприации нашего тела и его органической творческой деятельности: «Тело — это инструмент формирования и преобразования мира. Следовательно, мы должны

1. *Novalis. Werke. Briefe. Dokumente* / Hg. von E. Wasmuth. Bd. 2: Fragmente I. Heidelberg: Lambert Schneider, 1957. S. 444.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.* S. 445.

сделать наше тело органом, *способным на все*. Преобразовать наше тело означает *преобразовать мир* (фр. 1684)»¹.

Если бы эта апроприация осуществилась, тогда дух и природа, воля и случай, теория и практика примирились бы в высшем единстве, в «практическом и эмпирическом абсолютном я» (фр. 1668)².

Новалис дает этой высшей практике имя Поэзия (*Poesie*) и определяет ее следующим образом:

Поэтическое искусство есть волевое, деятельное и производящее использование наших чувств (фр. 1339)³.

Фрагмент, датированный 1798 годом, проясняет подлинный смысл этой высшей практики:

Все невольное должно превратиться в волевое (фр. 1686)⁴.

Принцип Поэзии, воплощающий единство теории и практики, духа и природы, — это воля, но не воля к чему-то, а абсолютная воля, воля к воле, в смысле шеллинговского определения изначальной бездны:

Я знаю, каким себя волю, и волю, каким себя знаю, — поэтому я волю мою волю, волю абсолютно. Следовательно, во мне знание и воля совершенно едины (фр. 1670)⁵.

Человек, способный на эту высшую практику, станет мессией для природы, в котором мир соединится с божественным и обретет свой подлинный смысл:

Человечество есть наивысший из органов чувств нашей планеты, нерв, связывающий ее члены с высшим миром, око, которое она поднимает к небу (фр. 1680)⁶.

В предельной точке этого движения человек и становление мира отождествляются в замкнутом круге абсолютной

1. *Novalis. Werke. Briefe. Dokumente.* S. 446.

2. *Ibid.* S. 437.

3. *Ibid.* S. 360.

4. *Ibid.* S. 446.

5. *Ibid.* S. 440.

6. *Ibid.* S. 443.

и безусловной воли, и в этом золотом веке уже можно слышать благую весть Заратустры, в великий полдень человечества учившего о вечном возвращении того же: «Все, что грядет, — я хочу. Волящее хладнокровие. Деятельное использование чувств» (фр. 1730)¹.

3. «Человек производит универсально»

Маркс мыслит бытие человека как производство. Производство означает: праксис, «эмпирическая человеческая деятельность». Каков сущностный характер этой деятельности? Если животное, пишет Маркс, «непосредственно тождественно со своей жизнедеятельностью», если «оно есть *эта жизнедеятельность*», то человек со своей жизнедеятельностью не совпадает и делает из нее средство для своего существования, производит не частично, но универсально. «Именно лишь в силу этого он есть родовое существо (*Gattungswesen*)»². Практика учреждает собственное бытие человека, то есть превращает его в *Gattungswesen*. Следовательно, сущностный характер производства состоит в том, что оно конституирует человека как существо, способное быть родом, оно дарует ему род (*Gattung*). Но Маркс сразу же добавляет: «Или можно сказать еще так: он есть сознательное существо, т.е. его собственная жизнь является для него предметом именно лишь потому, что он есть родовое существо»³. Следовательно, человек не является *Gattungswesen*, потому что он производитель, но, напротив, присущее ему родовое бытие делает из него производителя. Эта принципиальная двусмысленность повторяется, когда Маркс пишет, что «практическое созидание *предметного мира, переработка* неорганической природы есть

1. Ibid. S. 467.

2. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. М.: Издательство политической литературы. Т. 42. 1974. С. 93. Курсив Маркса.

3. Там же.

самоутверждение человека как сознательного — родового существа», но, с другой стороны, «именно в переработке предметного мира человек впервые действительно утверждает себя как *Gattungswesen*»¹.

Здесь мы сталкиваемся с настоящим герменевтическим кругом: производство и сознательная жизнедеятельность превращают человека в существо, способное к роду, но, с другой стороны, именно его способность иметь род делает из человека производителя. То, что этот круг не является ни противоречием, ни непоследовательностью, но, напротив, таит в себе принципиальный момент рефлексии Маркса, подтверждается способом, которым Маркс осмысляет взаимную сопринадлежность праксиса и «родовой жизни» (*Gattungsleben*), когда пишет, что «предмет труда есть поэтому *опредмечивание родовой жизни человека*» и что отчужденный труд, отнимая у человека произведенные им предметы, также отнимает у него его родовую жизнь, его действительную родовую предметность (*Gattungsgegenständlichkeit*)².

Праксис и родовая жизнь взаимопринадлежат друг другу в замкнутом круге, внутри которого одно является основанием для другого. Только потому, что в своей мысли Маркс довел до предела опыт этого круга, он смог вырваться из «интуитивного материализма» (*anschauende Materialismus*) Фейербаха и переосмыслить «чувственность» как практическую деятельность, как праксис. Таким образом, мысль об этом круге и есть изначальный опыт мысли Маркса. Но что тогда означает *Gattung*, род? Что означает тот факт, что человек есть *Gattungswesen*, существо, способное к роду?

Мы привыкли переводить это словосочетание как «родовое существо» или «существо, принадлежащее виду», в том производном от естественных наук смысле, которым обыденная речь наделяет слова «вид» и «род». Но *Gattung* не означает просто «природный вид» уже

1. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. 1974. С. 94.

2. Там же.

потому, что Маркс считает свойство *Gattungswesen* именно той характеристикой, что отличает людей от других животных, и связывает ее с праксисом, сознательной жизнедеятельностью человека, а не с жизнедеятельностью животных. Если один только человек является *Gattungswesen*, если только он один способен к роду, тогда слово «род», очевидно, несет здесь более глубокое, нежели привычное натуралистическое, значение, которое может быть понято в его собственном звучании лишь при условии, что мы свяжем его с тем, что западная философия мыслила посредством этого слова.

В Пятой книге «Метафизики», полностью посвященной прояснению отдельных терминов, Аристотель определяет род (γένος) как γένεσις συνεχής. Так, добавляет он, выражение «пока существует род людской» означает «пока есть γένεσις συνεχής людей»¹. Обычно γένεσις συνεχής переводят как «непрерывное (по)рождение», но этот перевод точен лишь при условии, что «рождению» придается более широкий смысл «истока», а итальянское слово *continuo*, «непрерывное», не мыслится просто как «нечто сплошное, без разрывов», но — в соответствии с его этимологией — как «то, что держит вместе (συν-έχει), *con-tinens*, то, что со-держит и со-держится». Γένεσις συνεχής означает: исток, который держит вместе (συν-έχει) в присутствии. Род (γένος) — это *изначальное со-держашее*² и *со-держашееся* (как в активном смысле — то, что сосредоточивает и держит в единстве, — так и в рефлексивном смысле — то, что держится в единстве, не прерывается) индивидов, которые к нему принадлежат.

То, что человек способен на род, что он является *Gattungswesen*, тогда означает: у людей есть *изначальное содержашее*, принцип, который делает человеческих

1. Аристотель. Метафизика. 1024a // Аристотель. Собрание сочинений Т. 1. 1976. С. 176.
2. В оригинале игра слов: *con-tinente originale* также можно прочитать как «родоначальный континент» или «континент происхождения». — Примеч. перев.

индивидов не чуждыми друг другу, но именно *человеческими* индивидами, в том смысле, что в каждом человеке непосредственно и с необходимостью дан весь род. Поэтому Маркс может говорить, что «человек есть *Gattungswesen*... [потому] что он относится к самому себе как к наличному живому роду» и что «вообще положение о том, что от человека отчуждена его родовая сущность, означает, что один человек отчужден от другого и каждый из них отчужден от человеческой сущности»¹.

Таким образом, слово «род» мыслится Марксом не в смысле природного вида, понятого натуралистически, как нечто, инертным образом противолежащее индивидуальным различиям, — тем более что сущностный характер человека, как *Gattungswesen*, обосновывается не натуралистической коннотацией, но праксисом, свободной и сознательной деятельностью, — но именно в активном смысле *γένεσις συνεχής*, то есть как порождающий принцип (*γένεσις*), который в каждом индивиде и в каждом действии учреждает человека как *человеческое* существо и в этом учреждении его содержит, держит в единстве с другими людьми, делает его универсальным существом.

Чтобы понять, почему Маркс пользуется словом «род» (*Gattung*) и почему характеристика человека как существа, способного к роду, занимает такое важное место в развитии его мысли, мы должны вернуться к определению рода, которое Гегель дает в «Феноменологии духа».

Рассматривая значение рода в органической природе и его связь с конкретной индивидуальностью, Гегель говорит, что единичное живое создание не является универсальным индивидом: универсальность органической жизни является исключительно контингентной, ее можно было бы сравнить с силлогизмом, «в котором один крайний термин есть *всеобщая жизнь как всеобщее*, или как род, а другой крайний термин — *та же жизнь как единичное*, или как *всеобщий индивид*»². Но в этом силлогизме

1. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. 1974. С. 95.
2. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. С. 152.

средний термин, то есть конкретный индивид, не является в действительности таковым, поскольку не содержит в себе два крайних термина, которые он должен был бы опосредовать. Поэтому, пишет Гегель, в отличие от человеческого сознания, «у органической природы нет истории; из своего всеобщего — из жизни — она непосредственно ниспадает в единичность наличного бытия»¹.

Когда ослабнет изначальная объединительная сила, заложенная в гегелевской системе, проблема примирения между «родом» и «индивидом», «понятием человека» и «самим человеком из крови и плоти» займет центральное место в списке проблем, занимавших младогегельянцев (левых гегельянцев). Опосредование между индивидом и родом стало вызывать особый интерес потому, что, заново учреждая универсальность человека на конкретной основе, оно одновременно разрешало проблему единства духа и природы, человека как *природного* существа и человека как человеческого и *исторического* существа.

В брошюре, опубликованной в 1845 году и широко обсуждавшейся в немецких социалистических кругах, Мозес Гесс в таких терминах описывал попытку — и ее провал — «последних философов» (Штирнера и Бауэра) примирить два противопоставленных термина гегелевского силлогизма:

Никому ведь не придет в голову утверждать, что астроном есть Солнечная система, которую он познал. Однако, согласно нашим последним немецким философам, единичный человек, познав природу и историю, должен быть «родом» и «всем». Каждый человек, читаем мы в журнале Буля, есть Государство, есть Человечество. Каждый человек есть Род, Целое, Человечество, Все, — писал не так давно философ Юлиус. «Единственный как целая природа, и точно так же он род в целом», — говорит Штирнер. С тех пор, как существует христианство, люди стремятся снять различие между

1. Там же. С. 153.

отцом и сыном, между божественным и человеческим, то есть между «понятием человека» и человеком «из крови и плоти». Но так же как протестантизм не преуспел в упразднении [*Aufhebung*] видимой церкви... так и не преуспели последние философы, которые упразднили также и невидимую церковь, но при этом поставили на место небес «абсолютный дух», самосознание и *Gattungswesen*¹.

Маркс упрекал Фейербаха именно за то, что тот не смог примирить эмпирического индивида с универсальностью рода и понял их абстрактным образом, помыслив его сущность только как «род» («*Gattung*» в кавычках), то есть как «внутреннюю, немую всеобщность, связующую множество индивидов только *природными* узами» («als innere, stumme, die vielen Individuen *blos natürlich* verbindende *Allgemeinheit*», VI тезис о Фейербахе²).

Для Маркса средний термин, конституирующий род человека, — понятый не как инертная и материальная всеобщность, но как *γένεσις*, изначальный активный принцип — это праксис, производительная человеческая деятельность. То, что понятый так праксис учреждает род человека, означает, что работающее в его рамках производство также является «самопроизводством человека», порождающим актом начинания (*γένεσις*), действующим вечно и непрерывно, который конституирует и содержит человека в его роде и в то же самое время основывает единство человека с природой, единство человека как природного существа и как природного *человеческого* существа.

В акте производства человек с самого начала оказывается в измерении, изъятом из любой натуралистической хронологии, поскольку само это измерение есть сущностное начало человека. Освобождаясь сразу и от Бога (как первотворца), и от природы (понятой как не зависящее от человека целое, чьей составной частью он является

1. *Hess M.* Die letzten Philosophen // *Hess M.* Philosophische und sozialistische Schriften 1837–1850. Berlin: Akademie Verlag, 1980. S. 381.
2. *Маркс К., Энгельс Ф.* Полное собрание сочинений. Т. 3. 1955. С. 3.

на тех же основаниях, что и другие животные), человек в производительном акте устанавливает себя как начало и природу человека¹. Следовательно, этот акт начинания [atto d'origine] есть также изначальный акт [atto originale] и основание истории, понятой как становление природой человеческой сущности для человека и становление природы человеком. История, понятая так, то есть как род и самопроизводство человека, отменяет «предшествующую человеческой истории природу <...> которая, кроме разве отдельных австралийских коралловых островов новейшего происхождения, ныне нигде более не существует»², и — упраздняя также и себя в качестве истории, то есть в качестве *иного* природы, — устанавливает себя как «истинную естественную историю человека». И поскольку история синонимична обществу, Маркс может утверждать, что общество (чьим порождающим актом является праксис) «есть законченное сущностное единство человека с природой, подлинное воскресение природы, осуществленный натурализм человека и осуществленный гуманизм природы»³. Именно потому, что Маркс мыслит производство в его изначальном измерении и полагает опыт его отчуждения важнейшим событием в истории человека, данное им определение праксиса достигает сущностного горизонта человеческой судьбы, то есть сущего, чей статус на земле — производство. Но, даже помещая праксис в изначальное измерение человека, Маркс тем не менее не смог помыслить сущность производства вне горизонта современной метафизики.

1. Поэтому теологическая проблема, то есть вопрос о Боге как творце человека, не отрицается Марксом, но упраздняется куда более радикальным образом, чем это делают любые атеизмы, настолько радикально, что он может утверждать, что «...атеизм... не имеет больше никакого смысла, потому что атеизм является отрицанием Бога и утверждает бытие человека именно посредством этого отрицания; но социализм, как социализм, уже не нуждается в таком опосредовании» (Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. 1974. С. 127).
2. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. 1955. С. 44.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. 1974. С. 118.

В самом деле, если мы теперь зададимся вопросом, что же наделяет праксис и человеческое производство их родовой мощью и тем самым превращает их в родоначальный континент человека, — другими словами, если мы зададимся вопросом о базовом свойстве, отличающем праксис от простой жизнедеятельности человека, которую он разделяет с другими животными, то ответ Маркса просто вернет нас обратно к метафизике воли, чье происхождение из аристотелевского определения *πράξις* как *ὄρεξις* и *νοῦς πρακτικός* мы уже видели.

Праксис, в его отличии от жизнедеятельности других животных, определяется Марксом так: «Человек же делает самое свою жизнедеятельность предметом своей воли и своего сознания», и «Свободная сознательная деятельность как раз и составляет родовой характер человека»¹. Но если для Маркса сознание, как свойство человека, производно («Сознание... с самого начала есть общественный продукт»²), то изначальная сущность воли укоренена в человеке как природном *живом* существе. Так же как в аристотелевском определении человека (*ζῶον λόγον ἔχων*, живое, обладающее *λόγος*, *animal rationale*) с необходимостью подразумевается определенное истолкование живого (*ζῶον*) — чье фундаментальное свойство применительно к живому человеку Аристотель мыслил как *ὄρεξις* в тройном смысле влечения, желания и воления, — в Марксовом определении человека как природного *человеческого* существа имплицитовано истолкование человека как *природного* существа, как *живущего*.

Для Маркса базовые характеристики человека как природного существа суть влечение (*Trieb*) и страсть (*Leidenschaft*). «В качестве природного существа, притом живого природного существа, он, с одной стороны, наделен *природными силами* [*natürlichen Kräfte*], *жизненными силами* [*Lebenskräfte*], являясь *деятельным* [*tätiges*] природным существом; эти силы существуют в нем в виде

1. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. 1974. С. 93.

2. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. 1955. С. 29.

задатков и способностей, в виде *влечений* [*Triebe*]». «Поэтому человек как предметное, чувственное существо есть *страдающее* существо; а так как это существо ощущает свое страдание, то оно есть существо, обладающее *страстью* [*leidenschaftliches*]. Страстность, страсть [*die Leidenschaft, die Passion*] — это энергично стремящаяся к своему предмету сущностная сила человека»¹.

Когда в «Немецкой идеологии» сознательный характер праксиса будет понижен в ранге и станет производным, переосмысленным как практическое сознание, *voûς πρακτικός*, как непосредственное отношение к окружающим эмпирическим обстоятельствам, то воля, натуралистически понятая как влечение и страсть, станет единственным изначальным свойством праксиса. Производительная деятельность человека в основе своей окажется жизненной *силой*, влечением и энергетическим напряжением, страстью. Тем самым сущность праксиса, родового характера человека как *человеческого* и исторического существа, окажется сниженной до натуралистического коннотирования человека как *природного* существа. Родоначальный континент живого человека, живого производителя — это воля. Человеческое производство — это праксис. «Человек производит универсально».

4. «Искусство — высшая задача и собственно метафизическая деятельность»

В мысли Ницше не существует отдельной проблемы искусства, поскольку вся его мысль — это мысль об искусстве. Не существует и эстетики Ницше, поскольку Ницше никогда не мыслил искусство на основе *αἰσθησις*, чувственного понимания зрителя — и, однако, именно в мысли Ницше эстетическая концепция искусства как *opus* некоего *operari*, творческо-формального принципа, достигает

1. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. 1974. С. 162–163.

высшей точки своей метафизической траектории. И поскольку в мысли Ницше нигилистическая судьба западного искусства была промерена до самого дна, современная эстетика в целом все еще далека от познания своего предмета в соизмерении с тем высоким статусом, который был придан искусству Ницше, мыслившим его внутри круга вечного возвращения, как модус воли к могуществу.

Ницше объявляет об этом статусе еще на заре своей мысли, в предисловии к «Рождению трагедии» (1871), в книге, «где все есть предзнаменование». Он звучит так: «Искусство [есть] высшая задача и собственно метафизическая деятельность в этой жизни»¹.

Искусство — как метафизическая деятельность — является высшей задачей для человека. Для Ницше эта фраза не означает, что производство художественных творений представляет собой — с культурной и этической точки зрения — самый важный и благородный вид человеческой деятельности. Призыв, высказанный в этой фразе, не может быть понят, если не поместить его в горизонт пришествия «самого жуткого из всех гостей», о котором Ницше говорит: «Я описываю то, что надвигается, что теперь уже не может прийти в ином виде: появление нигилизма». Поэтому «ценность» искусства может быть измерена лишь на фоне «обесценивания всех ценностей». Обесценивание всех ценностей, составляющее сущность нигилизма («Воля к власти». § 2)², имеет, по Ницше, два противоположных значения («Воля к власти». § 22)³. Есть нигилизм, соответствующий растущему могуществу духа и обогащению жизни (Ницше называет его активным нигилизмом), и есть нигилизм, являющийся симптомом упадка и обеднения жизни (пассивный нигилизм). Этой двоякости значений соответствует противопоставление искусства,

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 1. 2012. С. 22.

2. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей: Незавершенный трактат в реконструкции Э. Ферстер-Ницше и П. Гаста. М.: Культурная революция, 2005. С. 31.

3. Там же. С. 38.

рождающегося от избытка жизни, искусству, рождающемуся из воли отомстить жизни. Различение выражено во всей полноте в афоризме 370 «Веселой науки», озаглавленном «Что такое романтизм?» — Ницше считал его настолько важным, что спустя несколько лет воспроизвел с небольшими изменениями в эссе «Ницше contra Вагнер»:

По отношению ко всем эстетическим ценностям пользуюсь я теперь следующим основным различием: я спрашиваю в каждом отдельном случае: «Стал ли тут творческим голод или избыток?» Казалось бы, поначалу можно было в большей степени рекомендовать другое различие — оно гораздо очевиднее, — именно, является ли причиною творчества стремление к фиксации, увековечению, к *бытию* или же, напротив, стремление к разрушению, к изменению, к новому, к будущему, к *становлению*. Но при более глубоком рассмотрении оба рода стремления оказываются все еще двусмысленными и вполне укладываются в вышеприведенную и, как мне кажется, более предпочтительную схему. Стремление к *разрушению*, изменению, становлению может быть выражением изобилующей, чреватой будущим силы (мой *terminus* для этого, как известно, есть слово «дионисический»), но оно может быть также ненавистью неудачника, лишенца, горемыки, который разрушает, *должен* разрушать, ибо его возмущает и раздражает существующее, даже все существование, все бытие — взгляните, чтобы понять этот аффект, в наших анархистов. Воля к увековечению равным образом требует двойкой интерпретации. Во-первых, она может исходить из благодарности и любви: искусство, имеющее такое происхождение, будет всегда искусством апофеоза — дифирамбическим, быть может, у Рубенса, блаженно-насмешливым у Хафиза, светлым и благосклонным у Гёте и осеняющим все вещи гомеровским светом и славой. Но она может быть и тиранической волей какого-нибудь неисцелимого страдальца, борца, мученика, который хотел бы проштепелевать принудительным и общим для всех законом свое самое личное, самое сокровенное, самое узкое, действительную

идиосинкразию своего страдания, и который словно бы мстит всем вещам, накладывая на них, впихивая в них, вжигая в них *свой* образ, образ *своей* пытки. Последнее есть *романтический пессимизм* в наиболее выразительной его форме, будь это шопенгауэровская философия воли или вагнеровская музыка; романтический пессимизм, последнее *великое* событие в судьбе нашей культуры. (Что *мог бы* существовать еще и совсем иной пессимизм, классический, — это предчувствие и провидение принадлежит мне, как нечто неотделимое от меня, как мое *proprium* и *ipsissimum*; разве что слово «классический» противно моим ушам, слишком уж оно истаскано, округлено, обезображено. Тот пессимизм будущего — ибо он грядет! я вижу его приближение! — я называю *дионисическим пессимизмом*.)¹

Ницше отдавал себе отчет, что искусство — будучи отрицанием и разрушением мира истины, противостоящего миру видимостей, — само неизбежно приобретает нигилистическую окраску; но он интерпретировал это свойство (по крайней мере, в отношении дионисического искусства) как выражение активного нигилизма, о котором он позже скажет: «...такой нигилизм, как отрицание истинного мира, бытия, мог бы быть божественным образом мысли» («Воля к власти». § 15)².

Когда в 1881 году Ницше будет писать «Веселую науку», ход его мысли, отделяющий искусство от пассивного нигилизма (в указанном аф. 370 последнему соответствует романтический пессимизм), уже достигнет своего завершения. Если бы мы не одобряли искусство, пишет он в аф. 107, тогда понимание того, что иллюзии и заблуждения являются условиями познающего и чувственного существования, было бы совершенно невыносимым и интеллектуальная честность привела бы нас к отращению и самоубийству³. Но есть противодействующая сила,

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. 2014. С. 567–569.

2. Ницше Ф. Воля к власти. С. 36.

3. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. 2014. С. 425.

помогающая нам избежать таких последствий, — то есть искусство, понятое как «добрая воля к иллюзии», Ницше пишет: «...как эстетический феномен, наше существование все еще *сносно* для нас, и искусством даны нам глаза и руки и прежде всего чистая совесть для того, чтобы мы *смогли* из самих себя сотворить такой феномен». Понятое в таком измерении, искусство есть «единственная преодолевающая противосила супротив всех волей к отрицанию жизни — антихристианское, антибуддистское, антинигилистическое *par excellence*» («Воля к власти». § 853)¹.

Словом «искусство» здесь обозначается нечто неизмеримо большее, нежели то, что мы привыкли понимать под этим термином, и его подлинный смысл останется недостижимым до тех пор, пока мы будем продолжать цепляться за почву эстетики и (поскольку такова текущая интерпретация мысли Ницше) эстетизма. На измерение, в котором Ницше ставит высшую метафизическую задачу человека, указывает афоризм, озаглавленный «Остережемся» («Веселая наука», аф. 109). Если мы настроим наш мыслительный слух на изначальную полнозвучность этого афоризма, если мы сможем услышать в нем голос того, кто учил о вечном возвращении Того же, то он приоткроет нам область, где искусство, воля к могуществу и вечное возвращение взаимопринадлежат друг другу в единой сфере:

Остережемся думать, что мир есть живое существо, куда бы он тогда простирался? Чем бы питался? Как мог бы он расти и размножаться? Мы ведь знаем приблизительно, что такое органическое, и нам следовало бы все невыразимо производное, позднее, редкостное, случайное, что только мы ни воспринимаем на земной коре, перетолковывать в терминах существенного, всеобщего, вечного, как это и делают те, кто называет вселенную организмом. Мне это противно. Остережемся и того, чтобы верить, что вселенная есть машина; она наверняка сконструирована не с какой-то целью; словом

1. Ницше Ф. Воля к власти. С. 466.

«машина» мы оказываем ей слишком высокую честь. Остережемся вообще и повсюду предполагать нечто столь формально совершенное, как циклические движения соседних нам звезд; уже один взгляд на Млечный Путь вызывает сомнение, нет ли там более грубых и противоречивых движений, равным образом звезд с вечно-прямолинейными траекториями падения и еще чего-либо аналогичного. Астральный распорядок, в котором мы живем, есть исключение; этот распорядок и обусловленная им внушительная длительность делают возможным еще одно исключение из исключений: образование органического мира. Общий характер мира, напротив, извечно хаотичен, не в смысле недостающей необходимости, а в смысле недостающего порядка, членения, формы, красоты, мудрости и как бы там еще ни назывались все наши эстетические антропоморфизмы. С точки зрения нашего разума промахи суть правила, исключения отнюдь не составляют тайной цели, и все произведение извечно повторяет свой мотив, который никогда не может быть назван мелодией, — да и само слово «промахи» есть уже антропоморфизм с характером упрека. Но как могли бы мы порицать или восхвалять вселенную! Остережемся приписывать ей бессердечность и неразумность либо их противоположности: она не совершенна, не прекрасна, не благородна и не хочет стать ничем из этого, она вовсе не стремится подражать человеку! Ее вовсе не трогают наши эстетические и моральные суждения! Ей чуждо и всякое стремление к самосохранению и вообще всякое стремление; она не ведает также никаких законов. Остережемся утверждать, что в природе существуют законы. Существуют лишь необходимости: здесь нет никого, кто распоряжается, никого, кто повинуется, никого, кто нарушает. Зная, что нет никаких целей, вы знаете также, что нет и никакого случая, ибо только рядом с миром целей слово «случай» вообще имеет смысл. Остережемся говорить, что смерть противопоставлена жизни. Живущее есть лишь род мертвого, и притом весьма редкий род. — Остережемся думать, что мир создает вечно новое. Нет никаких вечно существующих субстанций; материя — такое же заблуждение, как Бог

элеатов. Но когда придет конец нашим предосторожностям и попечениям? Когда все эти тени Бога перестанут нас омрачать? Когда обезбожим мы вконец природу? Когда будем мы вправе *отприродить* человека чистою, наново обретенною, наново освобожденною природою!¹

Обычно хаос понимают как нечто, по определению лишенное смысла, бессмысленное в себе и для себя. Если с точки зрения вечности базовое свойство мира — хаос, это означает, что все познавательные представления и идеализации теряют какое-либо значение. В горизонте нигилизма это означает: существование и мир не имеют ни ценности, ни цели, и все ценности обесценены.

«Категории „цели“, „единства“, „бытия“, посредством которых мы сообщили миру ценность, снова *изымаются* нами — и мир кажется *обесцененным*» («Воля к власти». § 12)². И однако, то, что базовое свойство мира — хаос, не означает для Ницше, что мир не необходим; напротив, афоризм из «Веселой науки» говорит именно о том, что «существуют лишь необходимости». Бес-цельность и бессмысленность необходимы: хаос есть фатум. В идее хаоса как необходимости и судьбы нигилизм принимает свою крайнюю форму, в которой он открывается идее вечного возвращения. «Продумаем эту мысль в самой страшной ее форме — жизнь, как она есть, без смысла, без цели, но возвращающаяся неизбежно, без заключительного „ничто“ — „вечное возвращение“. Это самая крайняя форма нигилизма: „ничто“ („бессмысленное“) — вечно!» («Воля к власти». § 55)³.

В идее вечного возвращения нигилизм достигает своей предельной формы, но именно поэтому он оказывается в зоне, где становится возможным его преодоление. *Завершенный* нигилизм и весть Заратустры о вечном возвращении Того же связаны с одной и той же загадкой,

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. 2014. С. 427–428.
2. Ницше Ф. Воля к власти. С. 35.
3. Там же. С. 56.

но разделены пропастью. Их связь — близость и в то же время непреодолимую дистанцию — Ницше артикулирует в главе «Ессе Ното», посвященной Заратустре:

Психологическая проблема в типе Заратустры заключается в том, как это он, говорящий такое неслыханное Нет, *творящий* такое Нет всему, чему до сих пор говорили Да, может, несмотря на это, быть противоположностью отрицающего духа; каким образом дух, несущий самое тяжкое бремя судьбы, роковую задачу, может, несмотря на это, быть самым легким и самым потусторонним — Заратустра есть танцор, — как это он, обладающий самым жестоким, самым страшным познанием действительности, посещенный «самой бездонной мыслью», не находит, несмотря на это, никакого возражения против существования, и даже против его вечного возвращения, — а скорее, находит еще одно основание *самому быть* вечным утверждением всех вещей, говорить «огромное, безграничное Да и Аминь»...»¹

Афоризм, открывающий 4-ю книгу «Веселой науки» (§ 276), показывает, в каком измерении этот психологический узел может быть развязан:

Я хочу все больше учиться смотреть на необходимое в вещах, как на прекрасное: так, буду я одним из тех, кто делает вещи прекрасными. *Amor fati*: пусть это будет отныне моей любовью! А во всем вместе взятом я хочу однажды быть только утвердителем!²

Сущность любви, по Ницше, это воля. *Amor fati* означает: воля, чтобы то, что существует, было тем, что оно есть, — воля к вечному возвращению как *circulus vitiosus deus*³. В *amor fati* — воле, которая волит то, что есть, вплоть до того, что желает его вечного возвращения, взваливая

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 6. 2009. С. 260.
2. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. 2014. С. 479.
3. Божественный порочный круг (*лат.*).

на себя тяжелейший груз и говорит «да» хаосу и не желает ничего, кроме вечного скрепления печатью становления, — нигилизм оборачивается предельным утверждением жизни:

Что, если бы днем или ночью подкрался к тебе в твое уединеннейшее одиночество некий демон и сказал тебе: «Эту жизнь, как ты ее теперь живешь и жил, должен будешь ты прожить еще раз и еще бесчисленное количество раз; и ничего в ней не будет нового, но каждая боль и каждое удовольствие, каждая мысль и каждый вздох и все несказанно малое и великое в твоей жизни должно будет наново вернуться к тебе, и все в том же порядке и в той же последовательности, — также и этот паук и этот лунный свет между деревьями, также и это вот мгновение и я сам. Вечные песочные часы бытия переворачиваются все снова и снова — и ты вместе с ними, песчинка из песка!» — Разве ты не бросился бы навзничь, скрежеща зубами и проклиная говорящего так демона? Или тебе довелось однажды пережить чудовищное мгновение, когда ты ответил бы ему: «Ты — бог, и никогда не слышал я ничего более божественного!» Овладей тобою эта мысль, она бы преобразила тебя и, возможно, стерла бы в порошок; вопрос, сопровождающий все и вся: «хочешь ли ты этого еще раз, и еще бесчисленное количество раз?» — величайшей тяжестью лег бы на твои поступки! Или насколько хорошо должен был бы ты относиться к самому себе и к жизни, чтобы не *жаждать больше* ничего, кроме этого последнего вечного удостоверения и скрепления печатью? («Веселая наука», аф. 341)¹.

В человеке, опознающем свою сущность исходя из такой воли и такой любви и согласующем свое бытие со всеобщим становлением в круге вечного возвращения, нигилизм преодолевается и одновременно совершается искупление хаоса и природы, превращающее любое «было» в «я хотел, чтобы так было». Нет ничего случайного в том,

1. Там же. С. 523–524.

что Ницше ставит идею воли к могуществу рядом с идеей вечного возвращения: они принадлежат одному и тому же истоку и метафизически означают одно и то же. Выражение «воля к могуществу» означает самую сокровенную сущность бытия, понятого как жизнь и становление, а вечное возвращение того же — это имя «наиболее тесного *приближения мира становления к миру бытия*»¹. Поэтому Ницше может резюмировать суть своей мысли таким образом:

Подытоживая:

Сообщать становлению характер бытия — это есть высшая воля к могуществу («Воля к власти», § 617)².

Помысленная в этом метафизическом измерении, воля к могуществу есть со-держащее становления, которое проходит через круг вечного возвращения и в этом прохождении со-держит его и превращает хаос в «золотой мяч» «часа самой короткой тени» — великого полдня, когда возвещается пришествие сверхчеловека. Только в таком горизонте возможно понять, что имел в виду Ницше, утверждая, что искусство есть «высшая задача и собственно метафизическая деятельность».

В перспективе преодоления нигилизма и искупления хаоса Ницше решительно изымает искусство из любого эстетического измерения и переосмысляет его внутри круга вечного возвращения и воли к могуществу. В этом круге искусство предстает его мысли как фундаментальная черта воли к могуществу, в которой отождествляются сущность человека и сущность вселенского становления. Такое расположение человека в его метафизической судьбе Ницше называет *искусством*; *искусство* — это имя, данное им сущностной черте воли к могуществу: воля, которая опознает саму себя в любой точке вселенной и воспринимает любое событие как нечто, фундаментально себе присущее, выражается для Ницше в одной ценности: *искусстве*.

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 12. 2005. С. 287.
2. Ницше Ф. Воля к власти. С. 342.

То, что Ницше мыслит искусство как изначальную метафизическую потенцию, что вся его мысль в этом отношении есть мысль об искусстве, ясно показывает фрагмент, написанный летом—осенью 1881 года: «Мы хотим снова и снова переживать произведение искусства! Так нужно построить и свою жизнь, чтобы каждая ее часть заставляла нас испытывать то же чувство! Вот главная мысль! Лишь в конце следует преподносить *учение* о повторении всего бывшего, когда уже приживется тенденция *творить* нечто, что в солнечном сиянии этого учения *расцветет* с тысячекратной силой!»¹ Только потому, что Ницше мыслит искусство в этом изначальном измерении, он может сказать, что «искусство *стоит* большего, чем истина» («Воля к власти». § 853)², и «для того у нас и есть искусство, чтобы мы не погибли от истины» (Там же. § 822)³.

Человек, который взваливает на себя «величайшую тяжесть» искупления природы, — это человек искусства, человек, который предельные напряжения творческого принципа в самом себе превратил в опыт ничто, требующего формы, и перевернул этот опыт в предельное утверждение жизни, в преклонение перед видимостью, понятой как «вечная радость становления, радость, несущая в себе радость уничтожения».

Человек, принимающий в своей собственной воле волю к могуществу как фундаментальное свойство всего, что есть, и волящий себя посредством этой воли, есть сверхчеловек. Сверхчеловек и человек искусства — это одно и то же. Час самой короткой тени, когда стирается различие между истинным миром и миром видимостей, является также ослепительным полднем «олимпа видимостей», мира искусства.

Искупление случая, «высшая задача человека», означает становление природой искусства и в то же самое время становление искусством природы. В этом предельном

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 9. 2013. С. 468.

2. Ницше Ф. Воля к власти. С. 467.

3. Там же. С. 449.

движении и в этом брачном союзе сжимается кольцо вечного возвращения, «золотой мяч», в котором природа освобождается от тени Бога и натурализируется человек.

В одном из поздних фрагментов Ницше напишет: «Без христианской веры, — думал Паскаль, — вы сами в своих глазах, так же, как и природа и история, будете — *un monstre et un chaos*. Мы исполнили это пророчество» («Воля к власти». § 83)¹. Человек искусства — это тот, кто исполнил пророчество Паскаля, и, следовательно, он — «чудовище и хаос». Но у этого чудовища и хаоса божественное лицо и безмятежная улыбка Диониса — бога, в чьем танце самая бездонная мысль оборачивается высшей радостью и чьим именем Ницше еще в период «Рождения трагедии» хотел выразить сущность искусства.

В последний год, когда Ницше еще сохранял ясность рассудка, набрасывает разные варианты для названия четвертой книги произведения, которое он намеревался написать, «Воли к могуществу». Нам известны эти варианты: «Искупление нигилизма», «Дионис, философия вечного возвращения», «Дионис-философ».

Но в сущности искусства, от начала и до конца пересекшего свое собственное ничто, господствует воля. Искусство есть вечное самопорождение воли к могуществу. Как таковая, она отделяется и от деятельности художника, и от чувственности зрителя, чтобы установить себя в качестве фундаментального свойства всеобщего становления. Один фрагмент, относящийся к 1885–1886 годам, гласит: «Произведение искусства, когда предстает без художника, например, как тело, как организация... В какой мере художник — только предварительная ступень. Мир как саморождающееся произведение искусства» («Воля к власти». § 796)².

1. Ницше Ф. Воля к власти. С. 69.

2. Ницше Ф. Воля к власти. С. 432. Наше прочтение Ницше в этой главе было бы невозможным без фундаментальных толкований Хайдеггером ницшеанской мысли, особенно без текста «Слова Ницше „Бог мертв“» и хайдеггеровского двухтомника «Ницше».

IX. Изначальная структура произведения искусства

«**В**се есть ритм, и судьба человека от начала до конца есть единый небесный ритм, как и всякое произведение искусства является единственным в своем роде ритмом, и все колеблется от поэтизирующих уст бога...»¹

Эта фраза Гёльдерлина дошла до нас посредством чужого пера. Она относится к периоду его жизни — между 1807 и 1843 годами, — который обычно называют «годами безумия». Почтительная рука одного из посетителей записала слова, вошедшие в состав «неизвестных речей», которые поэт произносил в своей комнате в доме столяра Циммера. Беттина фон Арним, включившая их в свою книгу «Die G \ddot{u} nderode», вспоминала: «Его речи были для меня подобны словам оракула, которые он выкрикивал, будто безумный жрец бога, и несомненно, что вся мировая жизнь для него была лишена смысла, поскольку его не достигала... Он — эпифания в моих чувствах, и моя мысль струится светом»².

На первый взгляд, высказываемое этой фразой слишком темно и абстрактно, чтобы можно было попытаться задействовать ее в философском исследовании произведения искусства. Но если мы все же захотим приблизиться к ее подлинному смыслу, если мы захотим соответствовать ей, увидеть в ней проблему, то мы сразу же сталкиваемся с вопросом: что такое ритм, который Гёльдерлин полагает изначально свойством произведения искусства?

1. *Arnim B. von. Die G \ddot{u} nderode. Frankfurt am Main: Insel, 1982. S. 294.*

2. *Ibid. S. 250.*

Слово «ритм» вовсе не чуждо традиции западной мысли. Мы встречаем его, например, в решающем месте аристотелевской «Физики», в начале II книги — а именно в тот момент, когда Аристотель, изложив и раскритиковав теории своих предшественников, сталкивается с проблемой определения природы. Правда, Аристотель не употребляет само слово «ритм» (*ῥυθμός*) и пользуется привативным выражением *τὸ ἀρρυθμιστόν*, обозначающим нечто, само по себе лишенное ритма. В поисках сущности природы он приводит мнение софиста Антифонта, согласно которому природа есть *τὸ πρῶτον ἀρρυθμιστόν*¹ — нечто, само по себе аморфное и неструктурированное, неартикулированная материя, противолежащая любой форме и трансформации, то есть первичный и несводимый элемент (*στοιχεῖον*), который одни мыслители отождествляли с Огнем, другие — с Землей, Воздухом и Водой². Противопоставленный *τὸ πρῶτον ἀρρυθμιστόν*, сам *ῥυθμός* и является тем, что накладывается на этот неизменный субстрат; это ритм его оформляет и komponует, придает *структуру*. В этом смысле ритм — это *структура*, схема³, противопоставленная элементарной неартикулированной материи.

Понятое в этой перспективе, высказывание Гёльдерлина означает, что любое произведение искусства есть единая структура, из чего следует, что изначальное бытие произведения должно толковаться как *ῥυθμός*, структура. В таком случае это высказывание также неким образом предвосхищает путь, на который встала современная критика, когда, покинув почву традиционной

1. Буквально: «первое аритмичное» (*зреч.*). В переводе В. П. Карпова — «первое бесформенное». — *Примеч. перев.*
2. *Аристотель*. Физика. 193а // Аристотель. Собрание сочинений. Т. 3. 1981. С. 83–84.
3. В I книге «Метафизики» (985b) Аристотель, излагая теорию атомистов, полагавших началом Пустоту и Полноту и выведивших из них все вещи через «различие», говорит, что, согласно Левкиппу и Демокриту, этих «различий» существует три: *ῥυθμῶ καὶ διατάξῃ καὶ τροπῇ* («очертания, порядок и положение»), и определяет ритм как *σχημα* (от *ἔχω*, иметь, держать), то есть как вид самоудерживания, структуры. См.: *Аристотель*. Собрание сочинений. Т. I. 1976. С. 75.

эстетики, отправилась на поиски «структур» в произведении искусства.

Так ли это на самом деле? Воздержимся от поспешных утверждений. Если мы посмотрим на различные значения, придаваемые сегодня термину «структура» в гуманитарных науках, то увидим, что все они вращаются вокруг определения, происходящего из психологии формы, которое Андре Лаланд во втором издании своего «Философского словаря» резюмирует следующим образом: термин «структура» означает, «в противоположность простой комбинации элементов, целое, сформированное взаимосвязанными феноменами, такими, что каждый зависит от других и может быть тем, что он есть, лишь в отношении и посредством отношения с другими»¹.

Иными словами, структура, как и *Gestalt*, есть целое, содержащее в себе нечто большее, чем простая сумма частей.

Если теперь мы присмотримся к тому употреблению, которое современная критика делает из этого слова, то увидим, что в нем налицо принципиальная двусмысленность: структура одновременно обозначает *как* первый, далее несводимый элемент (элементарная структура) изучаемого объекта, *так и* то, что делает целое тем, что оно есть (то есть чем-то большим, чем сумма частей), другими словами, его собственную статью [*statura*].

Эта двусмысленность не является результатом неточности или своеволия исследователей, пользующихся словом «структура», она — следствие одной трудности, обсуждаемой Аристотелем в VII книге «Метафизики». Задаваясь вопросом о том, что же именно делает так, что — в некотором множестве, представляющем собой не просто нагромождение (*σωρός*), но единство (*ἕν* — здесь это слово соответствует структуре в указанном выше смысле), — целое является чем-то большим, чем простая комбинация его элементов (например, слог *βα* есть не просто согласный *β* и гласный *α*, но нечто иное, *ἕτερόν τι*), Аристотель замечает,

1. *Lalande A. Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 1926. Vol. 2. P. 1031–1032.

что, на первый взгляд, единственное возможное решение заключается в том, что это «нечто иное», в свою очередь, есть отдельный элемент или целое, составленное из элементов. Но если это верно — что кажется очевидным, ведь это «нечто иное» должно все же некоторым образом существовать, — то решение проблемы отступит в бесконечность (*εἰς ἄπειρον βαδιέται*), поскольку это означает, что целое в таком случае слагается из своих частей *плюс* еще один, иной элемент и проблемой становится нескончаемый поиск последнего и несводимого элемента, за которым ничего больше нет¹.

Именно это и произошло с теми мыслителями, которые, сначала определив сущность природы как *τὸ πρῶτον ἀρρύθμιστον*, затем стали искать первоэлементы (*στοιχεῖα*), особенно пифагорейцы: поскольку числа (*ἀριθμοί*) благодаря своей особой природе, одновременно материальной и нематериальной, представляются первичными элементами, за которыми ничего больше нет, они стали считать числа изначальным принципом всего сущего. Аристотель упрекал их в том, что они рассматривали число одновременно как элемент, то есть последнюю составляющую, минимальный *квант*, и как то, что делает вещь тем, чем она является, как изначальный принцип присутствия вещи как целого².

Для Аристотеля «нечто иное», превращающее целое в нечто большее, чем сумма своих частей, должно было быть, напротив, чем-то радикально иным, то есть не просто элементом, существующим в той же мере, что и другие, — даже если он первичен и наиболее универсален, — но чем-то, что можно обнаружить, лишь покинув сферу, где элементы делятся до бесконечности, чтобы войти в более сущностное измерение, определяемое Аристотелем как *αἰτία τοῦ εἶναι*, «причина бытия», и как *οὐσία* — принцип, дающий начало и удерживающий всякое сущее

1. *Аристотель*. Метафизика. 1041b // *Аристотель*. Собрание сочинений. Т. 1. 1976. С. 221–222.

2. Там же. 990a. С. 85–86.

в присутствии, то есть не материальный элемент, но Форма (*μορφή και εἶδος*). Поэтому в упомянутом выше пассаже из II книги «Физики» Аристотель отвергает теорию Антифонта и всех тех, кто мыслит природу как элементарную материю *τὸ ἀρρῦθμιστον*, и, напротив, определяет природу, то есть изначальный принцип присутствия, именно посредством *ῥυθμός*, структуры, понимаемой им как синоним Формы.

Если мы теперь вернемся к вопросу о двусмысленности термина «структура» в гуманитарных науках, то увидим, что в них совершается та же ошибка, в которой Аристотель упрекал пифагорейцев. В самом деле, здесь исходят из представления о структуре как целом, содержащем нечто большее, чем свои элементы, но эти дисциплины — именно в той мере, в которой они, покидая почву философского вопрошания, хотят выстроить себя в качестве «наук», — также понимают это «нечто» как *элемент*, первоэлемент, минимальный *квант*, вне которого предмет теряет свою реальность. И поскольку — как это уже случилось с пифагорейцами — здесь также полагают, что математика позволяет избежать падения в бесконечность, структурный анализ везде и всюду пытается найти изначальное число, цифру (*ἀριθμός*) исследуемого феномена, и поэтому он вынужден во все большей мере усваивать математические методы, таким образом вписывая себя в общий процесс математизации человеческих деяний, представляющий собой одну из определяющих черт нашего времени¹.

Поэтому можно утверждать, что структурный анализ понимает структуру не только как *ῥυθμός*, но и как число

1. Любопытно, что похожий феномен растущей математизации философских исследований был замечен уже Аристотелем. После критики платоновской теории идей и их отождествления с числами Аристотель замечает: «Математика стала для нынешних философией, хотя они говорят, что математикой нужно заниматься для другого» («Метафизика». 992a. С. 90). По Аристотелю, основание такой подмены следует искать в особой природе чисел, ни чувственной, ни интеллигибельной, но некоторым образом могущей уподобиться «нечувственной материи».

и элементарный принцип, то есть именно как нечто, противоположное структуре в том смысле, который греки придавали этому слову. Поиски структуры в литературной критике и лингвистике парадоксальным образом соответствуют тому, что структура в изначальном греческом смысле размывается и отступает на второй план.

Можно сказать, что в структуралистских исследованиях происходит нечто аналогичное тому, что произошло в современной физике после введения понятия *кванта* действия, для которого невозможно одновременно знать его положение как частицы («фигуру», как говорил Декарт, используя выражение, соответствующее греческой *οχήμα*) и количество движения. Структура в смысле *ῥυθμός* и структура в смысле *ἀριθμός* представляют собой две величины, канонически связываемые¹ между собой в том же смысле, который это выражение приобрело в современной физике и согласно которому невозможно знать обе одновременно. Отсюда и возникает необходимость (как это случилось в квантовой физике) применения статистико-математических методов, позволяющих связать в одной репрезентации обе величины.

Но по меньшей мере в тех случаях, когда применение чисто математических методов невозможно, структуралистский подход обречен на бесконечное колебание между двумя противоречащими друг другу семантическими полюсами термина «структура»: между структурой как *ритмом*, то есть тем, что делает вещь тем, чем она является, и структурой как *числом*, минимальным элементом и квантом. Таким образом, эстетическая концепция формы станет последним препятствием для вопрошающей о произведении искусства структуралистской критики, от которого она — оставаясь зависимой от эстетико-метафизического определения произведения как материала и формы и поэтому представляя произведение сразу

1. Имеется в виду, например, «каноническое коммутационное соотношение», с которым связан принцип неопределенности Гейзенберга. — *Примеч. перев.*

и как объект некоего *αἰσθησις*, и как порождающий принцип — может уклониться, но не преодолеть.

Если это так, если ритм и число представляют собой две противоположные реальности, то фраза Гёльдерлина не может указывать на область, где движется современная структуралистская критика. Ритм не является структурой в смысле *ἀριθμός*, минимального *κванта*, *πρώτον στοιχείον*, первоэлемента — напротив, ритм есть *οὐσία*, принцип присутствия, открывающий и сохраняющий произведение в его изначальном пространстве. Как таковой, он не является ни исчислимым, ни рациональным, но в то же время он и не иррационален — в том чисто негативном смысле, какой это слово приобрело в обыденной мысли. Наоборот, именно потому, что ритм делает произведение искусства тем, что оно есть, он есть Мера и логос (*ραцио*) в греческом смысле — то есть то, что придает каждой вещи ее собственное становище [stazione] в присутствии. И только потому, что ритм достигает этого сущностного измерения, только потому, что он есть Мера в изначальном смысле, он может открыть человеческому опыту область, где он позволяет помыслить себя как *ἀριθμός* и *numerus*, как исчисляемая и выразимая в цифрах мера. Только потому, что ритм располагается в измерении, где на кону стоит сама сущность произведения искусства, оказывается возможной та двусмысленность, из-за которой произведение представляется одновременно как рациональная и необходимая структура и как чистая и незаинтересованная игра в пространстве, где исчисление и игра как будто бы сливаются.

Но в чем же тогда состоит сущность ритма? Какова та сила, что придает произведению его изначальное пространство?

Слово «ритм» происходит от греческого *ῥέω*, течь, струиться. То, что течет и струится, течет и струится в темпоральном измерении, протекает во времени. Согласно обыденному представлению, время есть не что иное, как такое чистое протекание, непрерывное воследование моментов на бесконечной линии. Уже Аристотель, осмысляя

время как *ἀριθμός κινήσεως*, меру движения, и определяя момент как точку (*στίμη*), помещает время в одномерную зону бесконечной численной последовательности. Именно такое измерение времени нам привычно, именно его со все возрастающей точностью отсчитывают наши хронометры — не важно, при помощи движения зубчатых колес, как в обычных часах, или же радиации вещества, как в атомных хронометрах.

Однако ритм — каким мы обычно себе его представляем — как будто вводит в это вечное течение определенные разорванность и остановку. В музыкальном произведении — хотя оно некоторым образом и находится во времени — мы воспринимаем ритм как то, что изымает себя из непрерывного бега моментов и предстает словно бы присутствием вневременного во времени. Схожим образом, когда мы оказываемся перед произведением искусства или пейзажем, погруженным в свет своего присутствия, мы ощущаем остановку во времени, как если бы мы внезапно оказались выброшенными в какое-то более изначальное время. Здесь есть остановка, разрыв в непрерывном потоке моментов, вытекающем из будущего и теряющемся в прошлом, и эти разрыв и остановка суть именно то, что дарит и раскрывает произведению или пейзажу, лежащему перед нашими глазами, особый статус, особый модус присутствия. Мы как будто задержаны в присутствии вещи, но это бытие-задержанным есть также бытие-вовне, *эк-стаз* в более изначальное измерение.

Такое сбережение — дарящее и вместе с тем скрывающее свой дар — по-гречески зовется *ἐποχή*. Глагол *ἐπέχω*, от которого происходит это слово, на самом деле имеет двойной смысл: он означает как «задерживать», «подвешивать», так и «(по)давать, подносить, предлагать». Если принять во внимание то, что мы только что сказали о ритме, раскрывающем более изначальное измерение времени и одновременно скрывающем его в одномерном беге моментов, то, возможно, мы сможем — и лишь на первый взгляд неправоммерно — перевести *ἐποχή* как *ритм*

и сказать: ритм — это *ἐποχή*, дар и сбережение. Но глагол *ἐπέχω* имеет в греческом языке и третий смысл, который объединяет два других: *я есть*, в смысле «я присутствую, преобладаю, держу(сь)». Так, греки говорили *ὁ ἄνεμος ἐπέχει: есть* ветер, то есть он преобладает, присутствует.

Именно в этом третьем смысле мы должны понимать стих поэта, творившего в эпоху, когда греческая мысль изрекала свое изначальное слово:

γίγνωσκε δ' ὅλος ῥυθμός ἀνθρώπους ἔχει
«познай, какой Ритм держит людей»¹.

Ὁ ῥυθμός ἔχει: ритм держит, то есть дарит и удерживает, *ἐπέχει*. Ритм обеспечивает людям как экстатическое пребывание в изначальном измерении, так и падение в бег измеримого времени. Он *эпохальным образом* содержит сущность человека, то есть дарит ему как бытие, так и ничто; как стояние в свободном пространстве произведения, так и порыв к тьме и гибели. Он есть изначальный *экстаз*, открывающий человеку пространство его мира, и лишь исходя из него человек может иметь опыт свободы и отчуждения, исторического сознания и утраты себя во времени, истины и заблуждения.

Возможно, только теперь мы можем понять высказывание Гёльдерлина о произведении в его собственном смысле. Оно не говорит ни об интерпретации произведения в качестве структуры — то есть в качестве числа и *Gestalt*, — ни об особом внимании к стилистическому единству произведения и его собственному «ритму», поскольку как структурный, так и стилистический анализ остаются внутри эстетического понимания произведения, являющегося сразу и (научно познаваемым) объектом *αἴσθησις*, и формальным принципом, *opus* некоего *operari*: напротив, это высказывание направляет нас к определению изначальной структуры произведения искусства как *ἐποχή* и ритма, оно помещает искусство в измерение,

1. *Архилох*. Фр. 128 (см.: Archilochus. Fragments. https://www.loebclassics.com/view/archilochus-fragments/1999/pb_LCL259.77.xml).

где на кону стоит сама структура человеческого бытия-в-мире и его отношения к истине и истории. Открывая человеку его подлинное временное измерение, произведение искусства тем самым открывает ему пространство принадлежности к миру, и только в нем он может сделать изначальный замер своего пребывания на земле и обрести свою истину присутствующей в неудержимом потоке линейного времени.

В этом измерении поэтический статус человека на земле находит свой собственный смысл. Человек живет поэтически на земле потому, что именно *пойесис* учреждает для него изначальное пространство его мира. Только потому, что в поэтическом *ἐποχή* он испытывает свое бытие-в-мире как свое сущностное условие, мир открывается его действию и его экзистенции. Только потому, что ему доступно самое жуткое могущество — могущество производить в присутствии, — он способен на практику, свободную и волевою деятельность. Только потому, что в поийетическом акте человек достигает изначального измерения времени, он является историческим существом, для которого в каждый момент дело идет о его собственном прошлом и собственном будущем.

Следовательно, дар искусства есть самый изначальный дар, ведь это дар самого изначального месторасположения человека. Произведение искусства не является ни культурной «ценностью», ни привилегированным объектом для *αἴσθησις* зрителей, ни даже абсолютной творческой мощью формального принципа. Напротив, оно располагается в более сущностном измерении, поскольку каждый раз открывает человеку возможность изначального выстаивания [*statura*] в истории и времени. Поэтому Аристотель и может сказать в V книге «Метафизики»: *ἀρχαὶ λέγονται καὶ τέχναι, καὶ τούτων αἱ ἀρχιτεκτονικαὶ μάλιστα*, «началами также называются искусства, и прежде всего архитектурические»¹.

1. Метафизика. 1013а. В русском переводе *τέχναι ἀρχιτεκτονικαὶ* — «искусства руководить». См.: *Аристотель*. Собрание сочинений. Т. 1. 1976. С. 145. — *Примеч. перев.*

То, что искусство есть архитектоника, в соответствии с этимологией означает: искусство, *пойесис* есть производство (*τίκτω*) начала (*ἀρχή*), искусство есть дар изначального пространства человека, архитектоника *par excellence*. Любой мифически-традиционной системе известны ритуалы и праздники, чье празднование прерывает гомогенность профанного времени и, ритуализируя изначальное мифическое время, позволяет человеку вновь стать современником богов и прикоснуться к первоначальному времени творения — таким же образом в произведении искусства *континуум* линейного времени раскалывается, и человек между прошлым и будущим обретает свое место в настоящем.

Итак, воспринимать произведение искусства означает: быть выброшенным в более изначальное время, экстаз в эпохальном открытии дарующего и удерживающего ритма. Лишь исходя из такого отношения человека к произведению искусства, можно понять, как это отношение — если оно подлинное — является для человека также и высшей задачей, то есть задачей, удерживающей его в истине и придающей его пребыванию на земле изначальный статус. В опыте произведения искусства человек твердо стоит в истине, то есть в истоке, который ему раскрывается в пойетическом акте. И в этой задаче, в этом бытии-выброшенным в *ἐποχή* ритма, художники и зрители обретают сущностную солидарность и общую почву.

Напротив, в ситуации, когда искусство отдано на откуп эстетическому удовольствию, а его формальная сторона — оценке и анализу, мы остаемся вдали от доступа к сущностной структуре произведения, то есть вдали от того истока, который в произведении даруется и сберегается. Поэтому эстетика не способна помыслить искусство в его собственном статусе и — поскольку человек остается пленником эстетической перспективы — сущность искусства для него по-прежнему закрыта.

Сегодня эта изначальная структура произведения пребывает в тени. В предельной точке своей метафизической

судьбы искусство, ставшее нигилистической мощью, «самоуничтожающимся ничто», блуждает в пустыне *terra aesthetica* и вечно вращается вокруг собственной разорванности. Его отчуждение фундаментально, поскольку говорит об отчуждении самого исторического пространства человека. То, что человек рискует потерять вместе с произведением искусства, — это не просто какое-то культурное благо, сколь угодно ценное, и даже не привилегированный способ проявления своей творческой энергии: это само пространство его мира, лишь в котором он может обрести себя как человека и быть способным к действию и познанию.

Если это так, то человек, потерявший свой поэтический статус, не может просто так обрести свою меру в другом месте: «...любое другое спасение, которое приходит не оттуда, где эта опасность, и само [остается] в беде»¹. Вопрос о том, будет ли еще — и когда — у искусства задача сделать изначальный замер человеческого обитания на земле, не может быть предметом предсказаний, и мы не можем сказать, обретет ли *пойесис* свой собственный статус по ту сторону вечных сумерек, окутывающих *terra aesthetica*. Единственное, что мы можем уверенно утверждать, — это то, что искусству будет очень сложно вырваться из собственной тени и совладать со своей собственной судьбой.

1. Хайдеггер М. Петь — для чего? // Рильке Р.М. Прикосновение. Сонеты к Орфею. Из поздних стихотворений. М.: Текст, 2003. С. 179–229.

Х. Ангел меланхолии

«Цитаты в моей работе подобны разбойникам, что выскакивают на дорогу с оружием в руках и отнимают у праздного прохожего убежденность»¹. Вальтер Беньямин, автор этой фразы, возможно, был первым европейским интеллектуалом, кто осознал фундаментальную перемену, произошедшую с самой передаваемостью культуры, — и новое отношение к прошлому как неизбежное следствие этой перемены. В самом деле, для Беньямина особая мощь цитат возникает не из их способности оживлять и передавать прошлое, но, напротив, из способности «отряхнуть прах, вырвать из контекста, разрушить»². Насильно остраняя фрагмент прошлого от исторического контекста, цитата сразу же лишает его возможности быть аутентичным свидетельством и заряжает потенциалом остранения, придающим ему особую разрушительную силу³. Беньямин (всю жизнь мечтавший написать произведение, составленное из одних только цитат) понял, что авторитет, который

1. Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 97.
2. См. замечания Арендт в: *Арендт Х.* Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 219–220.
3. Нетрудно заметить, что остраняящая функция цитат в критике в точности соответствует остранению, производимому *реди-мейдом* и *поп-артом*. В реди-мейде и поп-арте предмет, чей смысл был гарантирован «авторитетом» его ежедневного употребления, точно так же внезапно теряет свою традиционную интеллигентность, приобретая жуткую травматическую мощь. В статье «Что такое эпический театр» Беньямин утверждает, что базовая функция цитаты — это «прерывание»: «Цитировать текст означает: прерывать контекст, к которому он принадлежит»; но как раз благодаря этому прерыванию и работает остранение, возвращающее нам познание вещи.

начинает работать через цитату, основывается как раз на ниспровержении авторитета, придаваемого тому или иному тексту его исторической и культурной ситуацией: заряд истины в цитате зависит от уникальности ее появления, она остраняется из своего живого контекста, становясь тем, что Беньямин в одном из «Тезисов о понятии истории» называет «une citation à l'ordre du jour»¹, где «день» — это день Страшного суда. Лишь в образе, единожды возникающем в момент своего собственного остранения — подобно воспоминанию, неожиданно сверкнувшему в миг опасности, — прошлое и позволяет себя ухватить².

Такой необычный способ входить в отношение с прошлым является также и принципом деятельности персонажа, с которым Беньямин чувствовал инстинктивное родство, — это коллекционер. Коллекционер точно также «цитирует» предмет вне его контекста и тем самым разрушает порядок, внутри которого предмет обретал свою ценность и свой смысл. В любом случае — идет ли речь о произведении искусства или предметах повседневного потребления, которые коллекционер произвольным

1. «Каждое из этих пережитых мгновений становится citation à l'ordre du jour, а день-то этот — день страшного суда» (*Беньямин В. Учение о подобии. М.: РГГУ, 2012. С. 238*). О многозначности французского выражения *citation à l'ordre du jour* («цитата, ставшая повесткой дня», «упоминание в повестке дня») см. комментарии к тезисам «О понятии истории» (Там же. С. 251). — *Примеч. перев.*
2. Любопытно, что Ги Дебор в своих поисках «стиля отрицания» как языка революционной субверсии не обратил внимания на разрушительный потенциал, заключенный в цитате. Однако предложенное им применение «détournement» и плагиата выполняет в дискурсе ту же функцию, которую Беньямин придавал цитате, поскольку оно «в позитивном употреблении существующих понятий... одновременно включает понимание их вновь обретенной текучести и их необходимого разложения... этот стиль, который содержит собственную критику, должен выражать господство критики над *всем ее прошлым...* *détournement* появляется в коммуникации, которой ведомо, что она не может претендовать на поддержание какой-либо окончательной гарантии в самой себе... оно является языком, который не может подтвердить никакая предшествовавшая сверхкритическая референция» (см.: *Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 1999. С. 69–70*).

жестом возводит в объект своей страсти, — он должен преобразить вещи, лишив их как потребительской стоимости, так и этико-социальных значений, придававшихся им традицией.

Коллекционер освобождает вещи от «тяжкой обязанности быть полезными»¹ ради их подлинности — только она одна легитимирует включение в коллекцию. Но эта подлинность, в свою очередь, предполагает остранение, которое и делает возможным такое освобождение и позволяет любительской ценности заменить собой потребительскую. Иными словами, подлинность предмета соразмерна его ценности-остранению, а та, в свою очередь, является единственным пространством, в котором возможна коллекция².

Именно потому, что коллекционер возводит в ценность остранение прошлого, он в определенном аспекте похож на революционера, для которого возникновение нового возможно только через уничтожение старого. И разумеется, не случайно, что расцвет великих коллекционеров приходится именно на периоды разрыва с традицией и пафоса обновления: в самом деле, в традиционном обществе цитата и коллекция немислимы, поскольку ни в одной точке невозможно разбить цепь традиции, в которой передается прошлое.

Интересно, что Беньямин, распознавший движение, в ходе которого традиционные власть и ценность произведения начинают расшатываться, не заметил, что «распад ауры», резюмировавший для него этот процесс, никоим образом не влечет за собой «освобождение предмета от его культурной оболочки»³ и последующее преобоснование предмета в политической практике: наоборот, «распад» ведет к установлению новой «ауры»,

1. *Беньямин В.* Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 161.

2. То, что ценность-остранение снова приобретает экономическую (а значит, и меновую) ценность, означает лишь то, что в нашем обществе остранение выполняет экономически одобряемую, ценную функцию.

3. *Беньямин В.* Озарения. С. 128.

внутри которой предмет — на другом уровне воссоздающий и максимизирующий свою подлинность — приобретает новую ценность, полностью аналогичную ценности-остранению в коллекционировании. Отнюдь не освобождая предмет от его подлинности, техническая воспроизводимость (в которой Бенъямин видел самого главного коррозивного агента для традиционной власти произведения искусства), напротив, доводит ее до предела: она представляет собой момент, когда подлинность — через преумножение оригинала — становится самой эмблемой непостижимости.

Таким образом, произведение искусства теряет власть и гарантии, которые оно черпало в своей укорененности в традиции, когда создавало для нее места и предметы, обеспечивавшие непрерывную спайку прошлого и настоящего; но оно отнюдь не отказывается от своей подлинности для того, чтобы стать воспроизводимым (тогда осуществилось бы желание Гёльдерлина, чтобы поэзия стала чем-то, что можно было бы просчитать и чему можно было обучить), и, напротив, становится пространством, где совершается самое неизъяснимое из таинств: эпифания эстетической красоты.

Это особенно хорошо видно у Бодлера, хотя Бенъямин и считал его поэтом, у которого распад ауры приобрел свои типические черты.

Бодлер — поэт, вынужденный противостоять распаду власти традиции в новой индустриальной цивилизации; в такой ситуации ему было необходимо изобрести новую власть — и он решил эту задачу, превратив саму непередаваемость культуры в новую ценность и поставив опыт шока в центр собственного творчества. *Шок* — это ударная сила, приобретаемая вещами, теряющими свою передаваемость внутри данного культурного режима. Бодлер понял, что, если искусство хочет пережить гибель традиции, художник должен стремиться воспроизвести в своем произведении именно то разрушение передаваемости, что лежит в основе шока; тем самым он сможет

превратить произведение в настоящий проводник непередаваемого. Переосмысляя прекрасное как мгновенную и ускользающую эпифанию (*un éclair... puis la nuit!*)¹, Бодлер делает эстетическую красоту эмблемой невозможности передачи. Теперь мы можем сказать точнее, в чем именно состоит ценность-остранение, лежащая, как мы видели, в основании как цитаты, так и деятельности коллекционера и чье производство стало исключительной задачей современного художника: она есть не что иное, как разрушение передаваемости культуры.

Таким образом, воспроизведение распада передаваемости в опыте *шока* становится для самих вещей последним возможным источником смысла и ценности, а искусство — последней связью, которая еще объединяет человека с его прошлым. Выживание прошлого в неуловимом моменте эстетической эпифании является по сути своей остранением, осуществляемым производением искусства, — а это остранение, в свою очередь, есть не что иное, как средство уничтожения передаваемости, то есть традиции.

* * *

В традиционной системе культура существует лишь в акте своей передачи, то есть в живом действии своей традиции. Между прошлым и настоящим, старым и новым нет разрыва, поскольку любой предмет ежесекундно и без остатка ретранслирует всю систему верований и понятий, которые в нем выражаются. Можно даже сказать точнее, что в системах такого типа вообще не имеет смысла говорить о культуре вне ее связи с передачей, поскольку в них не существует какого-либо накопленного наследства идей и предписаний, которые составляли бы отдельный объект передачи и чья реальность представляла бы ценность сама по себе. Иными словами,

1. Блистанье молнии... и снова мрак ночной! (Пер. Эллиса.)

в мифическо-традиционной системе между актом передачи и передаваемой вещью существует абсолютное тождество в том смысле, что нет никакой ценности — ни этической, ни религиозной, ни эстетической — вне самого акта передачи.

Несоответствие, разрыв между актом передачи и передаваемой вещью — и возведение последней в ценность вне зависимости от передачи — возникают лишь тогда, когда традиция теряет свою жизненную силу. И тогда разрыв становится основанием для явления, характерного для нетрадиционных обществ: накопления культуры.

Вопреки распространенному мнению, разрыв с традицией в действительности никоим образом не означает потерю или обесценивание прошлого: возможно, что, наоборот, именно здесь прошлое раскрывается как таковое во всей своей массивности и приобретает невиданное доселе влияние. На самом деле утрата традиции означает, что прошлое потеряло свою передаваемость и до тех пор, пока не будет найден новый способ войти с ним в контакт, оно может быть лишь объектом накопления. В такой ситуации человек сохраняет свое культурное наследство в целом — более того, его ценность головокружительно возрастает. Однако он утрачивает возможность извлекать из этого наследства критерий для своего действия и своего спасения, а значит, и единственное надежное место, где ему дано — в вопрошании о своем происхождении и судьбе — учредить настоящее как связь между прошлым и будущим. В самом деле: именно передаваемость, придающая культуре непосредственно переживаемые смысл и ценность, позволяет человеку свободно двигаться в будущее, не страдая от перегрузок собственного прошлого. Но когда культура утрачивает средства передачи себя самой, человек оказывается лишенным точек референции и зажатым между прошлым, непрерывно накапливающимся у него за спиной и гнетущим его множественностью своих содержаний — которые больше не могут быть расшифрованными, — и будущим, которым

он еще не располагает и которое не проливает никакого света на его борьбу с прошлым. Разрыв с традицией, ставший для нас свершившимся фактом, открывает эпоху, когда между старым и новым больше нет никакой возможной связи, кроме бесконечного накопления старого в каком-то чудовищном архиве — или же остранения, осуществляемого теми же самыми средствами, что должны были служить для его передачи. Подобно замку из романа Кафки, вздымающемуся над деревней со всей непрозрачностью своих предписаний и множественностью своих учреждений, накопленная культура потеряла свое живое значение и нависает над человеком угрозой, в которой он никак не может себя опознать. Подвешенный в пустоте между старым и новым, прошлым и будущим, человек заброшен во время как в нечто чуждое, в то, что от него непрерывно ускользает и, однако, тащит его вперед без того, чтобы он когда-либо мог обрести в нем свою точку состоятельности.

* * *

В одном из «Тезисов о понятии истории» Беньямин в исключительно удачном образе описывает состояние человека, который потерял связь с собственным прошлым и больше не может обрести себя в истории: «У Клее есть картина под названием „Angelus Novus“. На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому

он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал»¹.

Знаменитая гравюра Дюрера представляет определенную аналогию бенъяминовской интерпретации полотна Клее. На ней изображена крылатая фигура, погруженная в размышления и сосредоточенно глядящая перед собой. Рядом на земле лежат брошенные орудия *vita activa*: жернов, рубанок, гвозди, молоток, линейка, щипцы, пила. Прекрасное лицо ангела погружено в тень, свет падает лишь на его длинные одежды и неподвижный шар у ног. За его спиной находятся песочные часы с падающим песком, колокол, весы и магический квадрат, а над морем на заднем плане — комета: сияющая, но не дающая света в этом сиянии. Вся сцена пронизана сумеречной атмосферой, словно бы лишаящей любую конкретность материальности.

Если *Angelus Novus* Клее — это ангел истории, то, возможно, меланхолический крылатый персонаж с гравюры Дюрера является самой лучшей репрезентацией ангела искусства. В то время как взгляд ангела истории обращен в прошлое, но сам он не способен остановиться в своем беспрестанном движении в будущее, ангел меланхолии на гравюре неподвижно смотрит в пространство перед собой. Шквал прогресса, подхвативший крылья ангела истории, здесь затих, и ангел искусства выглядит словно бы погруженным во вневременное измерение — как будто что-то, прервав *континуум* истории, остановило окружающую действительность в каком-то мессианическом стоп-кадре. Но подобно тому, как события прошлого предстают ангелу истории в виде нагромождения нерасшифровываемых руин, орудия *vita activa* и другие предметы, разбросанные вокруг ангела меланхолии, так же утратили свое значение, которое им придавала повседневная употребительность, — теперь они заряжены потенциалом остранения,

1. Бенъямин В. Учение о подобии. С. 242.

делающим из них эмблему чего-то невыразимого. Прошлое, способность понимания которого утрачена ангелом истории, заново собирает перед ангелом меланхолии свой облик [figura]; но этот облик есть остраненный образ, в котором прошлое обретает свою истину лишь при условии ее отрицания, а познание нового возможно лишь в не-истине старого. Избавление, которое ангел меланхолии предлагает прошлому, цитируя его таким образом, чтобы в день Страшного эстетического суда оно представало вне своего реального контекста, есть не что иное, как его смерть (или, точнее, невозможность умереть) в музее эстетики. И меланхолия ангела есть сознание того, что он превратил остранение в свой собственный мир, а также ностальгия по реальности, которой он не может располагать иначе, кроме как делая ее ирреальной¹.

Поэтому эстетика некоторым образом выполняет ту же функцию, которую выполняла традиция до своего распада: заново связывая порванные нити в ткани прошлого, она разрешает конфликт между старым и новым; без этого примирения человек — то есть сущее, которое потерялось во времени и должно себя в нем найти и для которого в каждый момент дело идет о его собственном прошлом и будущем, — просто не способен жить. Уничтожая передаваемость прошлого, эстетика негативным

1. Интерпретация гравюры Дюрера с иконографической точки зрения представлена в книге: *Panofski E., Saxl F. Dürers Kupferstich «Melancholia I»*. Leipzig: V.G. Teubner, 1923, и в «Происхождении немецкой барочной драмы» Беньямина. Интерпретация, предложенная нами здесь, не исключает чисто иконографических методов, но ограничивается лишь тем, что помещает их в историческую перспективу. С другой стороны, *typus acediae*, фигура уныния, служащая источником дюреровского образа, согласно христианской теологии тесно связана с отчаянием человека в *status viatoris*, в пребывании в дороге, то есть перед нами не нехватка финального завершения, но утрата «пути» к завершению. Помещая средневековую концепцию уныния в историко-временной опыт, Дюрер создает на ее основе образ состояния человека, который, утратив традицию и присущий ей опыт времени, не может больше находить между прошлым и будущим свое настоящее место и теряет себя в линейном времени истории.

образом возвращает его себе, превращая непередаваемость в самоценность эстетической красоты и тем самым открывая человеку пространство между прошлым и будущим, где он может найти основание для своего действия и познания.

Это пространство есть пространство эстетики; но передается в нем сама невозможность передачи, и его истина есть отрицание истины его содержаний. Культура, вместе со своей передаваемостью потерявшая единственный гарант собственной истины и находящаяся под угрозой бесконечного накопления собственной бессмысленности, отныне поручает искусству быть своей гарантией; и искусство сталкивается с необходимостью гарантировать то, что не может быть гарантировано, если только оно само не утратит собственные гарантии. Смирненная деятельность *τεχνίτης*, открывавшая человеку пространство произведения и учреждавшая места и предметы, где традиция осуществляла непрерывную спайку прошлого и будущего, теперь уступает место творческой деятельности гения, над которым довлеет императив производить прекрасное. В этом смысле можно сказать, что *китч*, считающий красоту непосредственной целью искусства, является сугубо продуктом эстетики, а призрак красоты, вызываемый *китчем* в произведении искусства, есть не что иное, как разрушение передаваемости культуры, в котором эстетика находит свое основание.

Если это так, если произведение искусства оказывается местом, где старое и новое должны уладить свой конфликт в настоящем пространстве истины, то проблема произведения искусства и его судьбы в нашу эпоху не будет просто еще одной проблемой среди других, волнующих нашу культуру, — и не потому, что искусство занимает столь высокое место в иерархии (впрочем, уже распадающейся) наших культурных ценностей, но потому, что под вопросом оказывается само выживание культуры, раздираемой конфликтом между прошлым и настоящим, который в нашем обществе находит предельное и хрупкое

примирение в форме остранения. Только произведение искусства обеспечивает некое фантазмагорическое выживание накопленной культуры — так же как только упорная демифистифицирующая работа землемера К. обеспечивает замку графа Вествест единственную видимость реальности, на которую он может претендовать. Но замок культуры теперь превратился в музей, где, с одной стороны, наследие прошлого — в котором человек больше не может себя узнать — накапливается, чтобы стать доступным для эстетического удовольствия членов сообщества, а с другой стороны, это удовольствие возможно лишь благодаря остранению, которое его лишает прямого смысла и пойетической способности открывать свое пространство для действия и познания человека.

Итак, эстетика не является просто привилегированным измерением, которое прогрессирующая чувственность западного человека зарезервировала для произведения искусства как наиболее пригодное для него место: напротив, она стала самой судьбой искусства в эпоху расколота традиции, когда человек перестает находить между прошлым и будущим пространство настоящего и теряет себя в линейном времени истории. Ангел истории, чьи крылья подхвачены шквалом прогресса, и ангел эстетики, заставляющий застыть во вневременном измерении руины прошлого, неотделимы друг от друга. И до тех пор, пока человек не найдет другой способ (индивидуально или коллективно) разрешать конфликт между старым и новым, обретая тем самым собственную историчность, преодоление эстетики, которое не сводилось бы к доведению разорванности до предела, кажется маловероятным.

* * *

В записных книжках Кафки есть фрагмент, где неспособность человека обрести собственное пространство в разладе между прошлой и будущей историей с удивительной точностью выражена в образе «пассажиров, попавших

в крушение в длинном железнодорожном туннеле, и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, и даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным»¹.

Уже в эпоху греческой трагедии, когда традиционная мифологическая система начала рушиться под ударами зарождающегося нового мира морали, искусство поставило себе задачу примирить конфликт между древним и новым, произведя в ответ фигуру невинного виновника, трагического героя, во всем своем величии и ничтожестве выражающего хрупкий смысл человеческого действия в историческом проеме между тем, чего уже нет, и тем, чего еще нет.

Кафка — автор, который уже в наше время максимально последовательно принялся за решение этой задачи. Столкнувшись с тем, что человек не может овладеть собственными историческими предпосылками, он попытался сделать эту невозможность самой почвой, где человек мог бы обрести себя. Чтобы осуществить этот проект, Кафка перевернул беньяминовский образ ангела истории: на самом деле ангел уже прибыл в Рай, он пребывал там с самого начала, а шквал и вынужденное им бегство вдоль линейного времени прогресса оказываются лишь иллюзиями, которые он создает себе, пытаясь сфальсифицировать собственные знания и превратить то, что является его перманентным состоянием, в цель, которой еще только надо достигнуть.

Именно в этом смысле надо понимать кажущуюся парадоксальной мысль, выраженную в двух «Размышлениях об истинном пути»: «Есть цель, но нет пути; то, что мы называем путем, это колебание»² и «Страшный суд

1. *Кафка Ф. Железнодорожные пассажиры* / Пер. С. Апта // *Кафка Ф. Пропавший без вести (Америка). Новеллы*. М.: АСТ; Транзиткнига, 2006. С. 535–536.
2. *Кафка Ф. Сторож склепа* / Пер. и примеч. Г. Ноткина. СПб.: Изд-во Пальмира; М.: ООО «Книга по требованию», 2017. С. 226.

отдален от нас только своим понятием времени, а ведь это, собственно говоря, чрезвычайное положение (*Standrecht*)»¹.

Человек всегда уже живет в день Страшного суда, Страшный суд является его нормальным историческим состоянием, и только страх взглянуть ему в лицо заставляет человека воображать, что суд еще только грядет. Тем самым Кафка заменяет концепцию истории, бесконечно развертывающейся в беге пустого линейного времени (обрекающего *Angelus Novus* на безостановочный полет), на парадоксальный образ *состояния истории* [*stato della storia*], где основополагающее событие человеческой эволюции происходит бесконечно, а *континуум* линейного времени раскалывается, не открывая тем не менее прохода по ту сторону себя². Цель недостижима не потому, что она находится далеко в будущем, но потому, что она стоит перед нами; но это ее присутствие конститутивно для историчности человека, для его вечного запаздывания на несуществующей тропинке и его неспособности овладеть собственной исторической ситуацией. Поэтому Кафка и может сказать, что революционные движения, объявляющие, что все произошедшее в прошлом есть ничто, правы, ведь на самом деле ничего еще не произошло. Состояние человека, потерявшегося в истории, в конечном счете становится похожим на положение китайцев юга из рассказа «Как строилась китайская стена»,

1. Там же. С. 227, перевод изменен.
2. Проницательный анализ отношения Кафки к истории можно найти в эссе Беды Алеманна (*Alemann B. Kafka et l'histoire // L'endurance de la pensée. Paris, 1968*), где также интерпретируется кафкианское понимание *Standrecht* как «состояния истории». Кафкианский образ «состояния истории» можно частично сопоставить с беньяминовской идеей *времени-теперь* (*Jetztzeit*), понятого как установка в происходящем, а также как требование, выраженное в «Тезисах о понятии истории», в соответствии с которым необходимо разработать концепцию истории, согласующуюся с тем фактом, что чрезвычайное положение в действительности является правилом.

Возможно, вместо исторического *состояния* следует говорить, скорее, об *историческом экстазе*. Поскольку человек не способен апроприировать свои исторические условия, он всегда в некотором смысле пребывает «вне себя» в истории.

которые, с одной стороны, страдают от «недостаточной силы воображения или веры у народа, которому никак не удастся извлечь на свет затерявшийся в Пекине образ императора и во всей его живости и современности прижать к своей верноподданнической груди, которая только и жаждет хоть раз ощутить это прикосновение и в нем раствориться» и для которых тем не менее «именно эта слабость и служит одним из важнейших средств объединения нашего народа; и если позволить себе еще более смелый вывод, это именно та почва, на которой мы живем»¹.

В этой парадоксальной ситуации вопрошать о задаче искусства означает спрашивать себя, какой могла бы быть его задача в день Страшного суда, то есть в условиях (которые для Кафки являются самым историческим состоянием человека), когда ангел истории застыл и в проеме между прошлым и будущим человек сталкивается лицом к лицу с собственной ответственностью. Кафка отвечал на этот вопрос, спрашивая, может ли искусство стать передачей акта передачи, то есть может ли оно сделать собственным содержанием саму задачу передавать, вне зависимости от передаваемой вещи. Как говорил Беньямин, гениальность Кафки перед лицом беспрецедентной исторической ситуации, в которой он отдавал себе отчет, заключалась в том, что он «пожертвовал истиной из любви к передаваемости»². Поскольку цель уже здесь, а значит, и нет никакого пути для ее достижения, одно лишь вечно запаздывающее упорство посланника — чьим посланием становится сама задача передавать — может восстановить для человека, утратившего способность обретать собственное историческое состояние, надежное пространство для действия и познания.

1. *Кафка Ф.* Пропавший без вести (Америка). Новеллы. С. 532.
2. Письмо Шолему от 12 июня 1938 года. См.: *Benjamin W. Gesammelte Briefe.* Bd. 6 / Hg. von H. Lonitz, C. Gödde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 763.

Таким образом, достигнув предела в своей эстетической траектории, искусство отменяет разрыв между передаваемой вещью и актом передачи и начинает разворачиваться в сторону мифическо-традиционной системы, где между ними существовало полное тождество. Но хотя искусство и выходит в этом «штурме последней земной границы»¹ по ту сторону эстетического измерения и, создавая совершенно абстрактную моральную систему, чьим содержанием становится сама задача передавать, избегает судьбы, обрекавшей его на *китч*, оно действительно может подойти к порогу мифа, но не может перейти его. Если бы человек овладел собственными историческими условиями и, рассеяв иллюзию шквала, вечно несущего его вдоль бинарной бесконечности линейного времени, смог выйти из этого парадоксального положения, он в ту же секунду обрел бы доступ к тотальному познанию, способному дать начало новой космогонии и обратить историю в миф. Но искусство само по себе на это не способно, поскольку как раз ради примирения исторического конфликта между прошлым и будущим оно и освободилось от мифа, чтобы связать себя с историей.

Превращая в поэтический метод принцип запаздывания человека по отношению к истине и отказываясь от гарантий истинного из любви к передаваемости, искусству удастся еще раз создать из неспособности человека выйти из своего исторического состояния, вечно подвешенного в междумирье посреди прошлого и будущего, старого и нового, пространство, где он может производить изначальный замер своего пребывания в настоящем и каждый раз заново обретать смысл своего действия.

Известен принцип, согласно которому только в горящем доме впервые становится видна фундаментальная проблема архитектоники: именно так искусство, достигнув предельной точки своей судьбы, делает видимым свой изначальный проект.

1. Запись в дневнике Кафки от 16 января 1922 года.

Указатель имен

- Август I, курфюрст Саксонии 44
Августин Блаженный 11
Аквиль, де 32
Алеманн, Беда 151
Альбрехт V Баварский 44
Альбрехт VII Австрийский 45
Антифонт 128
Арендт, Ханна 94, 139
Аристотель 81–83, 88–89, 94, 96, 99–103, 109, 114, 128–131, 133, 136
Арним, Беттина фон 127
Арто, Антонен 11, 21, 75, 97
Архилох 135
Бальзак, Оноре де 19, 66
Бауэр, Бруно 111
Бёлендорф, Казимир 15
Беньямин, Вальтер 139–142, 145, 152
Беранже, Пьер-Жан 33
Бернар, Шарль де 66
Бланшо, Морис 21
Бодлер, Шарль 15, 66, 77, 142–143
Боскини, Марко 47–49
Брейгель, Питер Старший 44
Брудерлам, Мельхиор 25
Брунеллески, Филиппо 25
Брюнетьер, Фердинанд 32
Буль, Людвиг 111
Буркхардт, Яков 25, 27
Валери, Поль 19, 26, 29
Ван Гог, Винсент 15
Ватто, Антуан 17
Верве, Клаас ван дер 27
Верлен, Поль 66
Винд, Эдгар 13, 27
Вине, Александр 66
Винсент из Бове 50
Вольтер 30
Ворм, Оле 45
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 36, 38, 41, 51–52, 57–58, 61, 67, 73–75, 78–79, 110–111
Гейзенберг, Вернер 132
Гельдерлин, Фридрих 15, 85, 127–128, 133, 135, 142
Гесс, Мозес 111
Гест, Корнелиус ван дер 45
Гёте, Иоганн Вольфганг фон 36, 117
Дебор, Ги 140
Дега, Эдгар 19
Декарт, Рене 132
Демени, Поль 68
Демокрит 128
Дидро, Дени 36–37, 40
Дионисий Картузианец 51, 58
Домициан 44
Достоевский, Федор 41
Дэннери, Адольф Филипп 33
Дюма, Александр 33
Дюрер, Альбрехт 145–146
Дюшан, Марсель 71, 86
Золя, Эмиль 66
Изамбар, Жорж 68
Иоанн Бесстрашный 27
Йорданс, Якоб 45
Кальпренед, Готье де Кост де Ла 32–34
Кафка, Франц 145, 149–153
Кант, Иммануил 9–10, 38, 59, 62–64, 70, 103
Клее, Пауль 145
Климент VII, Папа римский (Медичи Джулио де) 27–28
Коле, Луиза 35
Кроче, Бенедетто 64, 66, 75

- Лабиш, Эжен 33
 Лабрюйер, Жан де 24
 Лаланд, Андре 129
 Ларошфуко, Франсуа VI де 32
 Левкипп 128
 Лейбниц, Готфрид
 Вильгельм 103
 Леметр, Жюль 66
 Леопольд Вильгельм,
 эрцгерцог Австрийский 43
 Локк, Джон 96
 Ломатцо, Джованни Паоло 29
 Лотреамон 56–57
 Малларме, Стефан 21, 66
 Манн, Томас 42
 Марино, Джамбаттиста 34
 Маркс, Карл 81, 96–97, 104–105,
 107–110, 112–114
 Метьюрин, Чарльз Роберт 78
 Микеланджело Буонаротти
 24, 27, 29
 Моле, Луи-Матье 66
 Мольер 30, 34
 Музиль, Роберт 13, 69
 Нерваль, Жерар де 66
 Ницше, Фридрих 9–12, 14, 17,
 23, 59, 79, 104, 115–122, 124–126
 Новалис 97, 104–105
 Паскаль, Блез 126
 Платон 12–14, 16, 73, 81, 87
 По, Эдгар 15
 Полан, Жан
 Пруст, Марсель, 33, 66
 Рамон де Карбоньер, Луи 66
 Рафаэль Санти 24, 29, 67
 Рембо, Артюр 17, 21, 35, 56, 66,
 68, 76
 Рембрандт, Харменс ван Рейн
 71, 86
 Рильке, Райнер Мария 15
 Роллан, Ромен 16
 Бенн, Готфрид 16
 Рубенс, Питер Пауль 117
 Руссо, Жан-Жак 30
 Святой Бернард 62
 Севинье де, Мадам 31–33
 Сегерс, Герард 45
 Сезанн, Поль 32
 Сент-Бев 66
 Смит, Адам 96
 Софокл 13
 Стендаль 10, 66
 Сулье, Фредерик 33
 Сципион Назика (Сципион
 Назика Публий Корнелий
 Коркул) 11
 Тенирс, Давид 43–44, 47
 Тициан, Вечелло 29
 Фаге, Эмиль 66
 Фейербах, Людвиг Андреас
 фон 108, 112
 Филипп Добрый, герцог
 Бургундский 25
 Фихте, Иоганн Готлиб 103–105
 Флемминг, Ян 32
 Флобер, 19, 28, 34, 66
 Хайдеггер, Мартин 13, 18, 42,
 74, 82, 126, 138
 Хатчесон, Фрэнсис 34
 Хафиз, Ширази 117
 Хахт, Виллем ван 45
 Хейзинга, Йохан 27, 51
 Цезарь, Гай Юлий 44
 Циммер, Эрнст 127
 Шатобриан, Франсуа
 Рене де 66
 Шеллинг, Фридрих
 Вильгельм Йозеф фон 103
 Шлегель, Фридрих 36, 77–78
 Шолем, Гершоом 152
 Штирнер, Макс 111
 Эмпедокл 16
 Юлий II, Папа римский
 (Джулиано делла Ровере)
 27–28
 Юлиус, Густав 111

Джорджо Агамбен
ЧЕЛОВЕК БЕЗ СОДЕРЖАНИЯ

Редактор *Т. Вайзер*
Дизайнер серии *Д. Черногаев*
Корректоры *О. Косова, О. Семченко*
Верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:
123104, Москва,
Тверской бульвар, 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: www.nlobooks.ru

Формат 60 × 90^{1/16}. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 10. Тираж 1000 экз. Заказ № 4586.

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

в серии: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

Гарольд Блум

Западный канон. Книги и школа всех времен



«Западный канон» — самая известная и, наверное, самая полемическая книга Гарольда Блума (р. 1930), Стерлингского профессора Йельского университета, знаменитого американского критика и литературоведа. Блум страстно защищает автономность эстетической ценности и необходимость канона перед лицом «Школы ресентимента» — тех культурных тенденций, которые со времен первой публикации книги (1994) стали практически непререкаемыми. Развивая сформулированные в других своих книгах концепции «страха влияния» и «творческого искажения», Блум рассказывает о двадцати шести главных авторах Западного мира (от Данте до Толстого, от Гёте до Беккета, от Дикинсон до Неруды), а в самый центр канона помещает Шекспира, который, как полагает исследователь, во многом нас всех создал.

в серии: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

Жан Старобинский
Чернила меланхолии

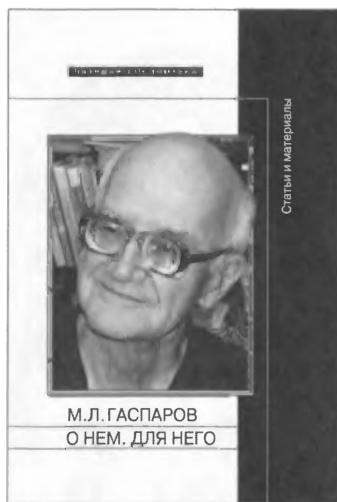


Сборник работ выдающегося швейцарского филолога и историка идей Жана Старобинского (род. 1920) объединен темой меланхолии, рассматриваемой как факт европейской культуры. Автор прослеживает историю меланхолии от Античности до XX века, изучая как традицию медицинского изучения и врачевания меланхолических расстройств, так и литературную практику, основанную на творческом переосмыслении меланхолического опыта. Среди писателей и поэтов, чьи произведения анализируются с этой точки зрения, — Вергилий, Овидий, Карл Орлеанский, Мигель де Сервантес, Роберт Бёртон, Карло Гоцци, Э.-Т.-А. Гофман, Жермена де Сталь, Сёрен Кьеркегор, Шарль Бодлер, Пьер-Жан Жув, Роже Кайуа, Осип Мандельштам и многие другие.

в серии: НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

М. Л. Гаспаров

О нем. Для него: Статьи и материалы



Заглавие сборника соответствует трем основным его частям: в первой публикуются сочинения самого М. Л. Гаспарова, в том числе его письма; во второй он становится главным героем — сначала в воспоминаниях и эссе, а затем — в статьях и размышлениях академического плана; в третьей — статьи о ключевых фигурах русской поэзии XX века, которая стала основным предметом внимания ученого в последние десятилетия его жизни. В книге впервые печатаются статьи М. Л. Гаспарова о стихотворениях Мандельштама из сборника «Камень», написанные для «Мандельштамовской энциклопедии», его письма к А. К. Жолковскому, а также представляющая исключительный интерес переписка с М. Ю. Лотманом, запечатлевшая десятилетия расцвета русской науки о стихе в 1970–1980-е годы, интеллектуальную проблематику последней трети XX века — в живом комментарии корреспондента. Мемуары и эссе содержат уникальные свидетельства жизни и творчестве ученого. Большинство работ написано специально для этого издания.

в серии: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

Роберт Дарнтон

Цензоры за работой.

Как государство формирует литературу



Книга профессора Гарвардского университета Роберта Дарнтон «Цензоры за работой» — это увлекательное исследование того, как в разных обстоятельствах и в разные времена работает цензура. В центре внимания автора три далеких друг от друга сюжета — роялистская Франция XVIII века, колониальная Индия XIX века и Восточная Германия на рубеже 1980–1990-х годов. Автор на многочисленных примерах прослеживает, как именно работала цензура, что сами цензоры думали о своей работе и каким образом они взаимодействовали с книжным рынком, в том числе и «черным». В книге можно найти колоритные портреты многих представителей «теневого» книжного мира — от полуграмотных завсегдатаев парижских книжных рынков до владеющих десятками языков бенгальских библиотечарей. Роберт Дарнтон показывает, какой вклад цензура вносила не только в культурную, но и в экономическую и политическую жизнь общества. Цензура предполагала слаженную работу многих людей, сплетения судеб и интересов которых могут напоминать увлекательный детективный роман.



Книга известного итальянского философа Джорджо Агамбена посвящена вопросу о судьбе искусства в эпоху эстетики, начавшейся с появлением категории вкуса и человека вкуса в XVII веке. Написанная в хайдеггеровском ключе, эта работа связывает развитие эстетики и искусства в эстетическую эпоху с судьбой западной метафизики и восхождением нигилизма. Автор стремится точно описать противоречия, перед которыми оказывается искусство: между зрителем и автором, между произведением и эстетическим суждением о нем и т.д., чтобы очертить горизонт, за которым они могут быть преодолены.

GIORGIO AGAMBEN L'UOMO SENZA CONTENUTO

Библио-Глобус

ООО "Аватар"

г. Новосибирск, Мухоморова ул., 16/1 | тел. (351) 799-22-05



КТК:
0001

Агамбен Д Человек без сод

Цена: 529.00

Новое
Литературное
Обозрение