

Неприсваиваемое: пейзаж

Александр Погребняк

В данной работе использованы результаты проекта «Границы современной культуры: природа, технологии и социальные интерфейсы», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2023 году.

Александр Погребняк. Национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики (ИТМО); Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Санкт-Петербург, Россия, aapogrebnyak@gmail.com.

Статья посвящена развитию тезиса Джорджо Агамбена о том, что пейзаж наряду с телом и языком является феноменом «неприсваиваемого», то есть по своей сути сопротивляется захвату в собственность и раскрывается лишь в опыте простого пользования. Этот тезис Агамбен высказывает в своих работах «Пользование тел» (*L'uso dei corpi*, последний том его цикла *Homo sacer*) и «Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии». В статье показывается, что пейзаж — это не просто еще один, наряду с другими, пример неприсваиваемого, но наиболее комплексная его форма, включающая в себя отношение как к языку, так и к телесности. Особая роль при этом отводится полемике Агамбена с Эдмундом Гуссерлем, который в своем феноменологическом проекте редуцирует психологизм и физикализм, но оставляет нетронутым юризм в качестве базовой установки сознания, ответственного за конституирование своих объектов. По этой причине, обнаружение «неприсваиваемого» как изначальной сферы нашего опыта может быть осуществлено посредством де-ституирования («раз-учреждения») инстанции «я» как якобы всегда уже владеющего тем, чем не владеет другой. В итоге пейзаж открывается нам, когда мы перестаем быть субъектами права, «лицами» в юридическом смысле слова. Как именно может осуществляться подобный опыт отношения с неприсваиваемым, демонстрируется на примере анализа художественных произведений — рассказа Александра Грина и двух полотен Эдварда Мунка.

Ключевые слова: *неприсваиваемое; пейзаж; пользование; потенция; акт; Джорджо Агамбен.*

«НЕПРИСВАИВАЕМОЕ» (*L'inappropriabile*) — так озаглавлен завершающий параграф первой главы трактата Джорджо Агамбена «Пользование тел» (*L'uso dei corpi*), входящего — в качестве последнего тома — в цикл философа *Homo sacer*¹. В несколько измененном виде этот текст включен автором в сборник «Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии»². Во многом этот текст можно рассматривать как приложение к трактату «Высочайшая бедность» (предпоследний том цикла *Homo sacer*) — приложение, в котором францисканская концепция бедной жизни как «пользования без присвоения» получает дальнейшее развитие в плане онтологии. В качестве примера такой постановки вопроса — бедность как специфический способ бытия — Агамбен во второй версии «Неприсваиваемого» использует ряд положений Мартина Хайдеггера, но при этом в итоге находит предложенные им решения неудовлетворительными, поскольку в них бедность все еще оказывается соединенной с нехваткой, нуждой в чем-то, чем мы могли бы обладать, и предпочитает им короткую формулу Вальтера Беньямина, относящуюся к существу справедливости. Согласно этой формуле справедливость может быть определена как «состояние вещи, которая не может стать имуществом (*Besitz*)»: «Только через такую вещь, вещи становятся неимущественными (*besitzlos*, но это же прилагательное переводится и как „бедный“»³.

Таким образом, заключает Агамбен, «справедливость выносится из сферы долженствования или добродетели — и в целом из субъективности — и приобретает онтологическое значение некоего миропорядка, в котором мир оказывается неприсваиваемым и „бедным“»⁴.

Итак, бедность перестает мыслиться через лишенность богатства (как бы ни понималось при этом последнее) и, следовательно, через возможность обладания, и превращается

1. Agamben G. *L'uso dei corpi*//*Homo sacer*, Vicenza: Neri Pozza, 2014. Vol. IV, 2. P. 114-132.

2. Агамбен Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии. М.: Гилея, 2021. С. 57-93.

3. Там же. С. 71.

4. Там же. С. 72.

в состояние, нейтральное по отношению к оппозиции лишенности и обладания: не-обладание, которое не есть лишенность, понятая исключительно в качестве нехватки. Это состояние — скорее вещи, нежели субъекта — и определяется как «неприсваиваемость».

Сформулировав этот тезис, Агамбен подкрепляет его тремя примерами того, как неприсваиваемое оказывается предметом опыта, доступного нам в нашей повседневной жизни. Во-первых, это опыт переживания нашей телесности, которая, вопреки учению Гуссерля, на изначальном уровне не выступает как «моя собственная» (такой ее статус возможен лишь как нечто производное), но, наоборот, формирует зону неразличимости «моего» и «чужого», о чем красноречиво свидетельствует феномен эмпатии. Во-вторых, это язык, который являет свою истинную сущность лишь в той мере, в какой содержит в себе голос кого-то другого — например, той музыки, словами которой говорит поэт. И, наконец, в-третьих, это пейзаж — переживание мира не столько как совокупности средств, орудий и ресурсов, готовых служить достижению тех или иных наших целей, сколько как сферы чистой зримости, где мы сами затерялись в видимом, и поэтому субъект и объект видения здесь также стали неразличимыми:

Тот, кто созерцает пейзаж, — уже не животное и не человек, а просто пейзаж. Он больше не стремится понять и лишь смотрит⁵.

Именно поэтому пейзаж оказывается за пределами оппозиции бытия и небытия, а его модальность — это как раз нейтральность, а не позитивность или негативность:

В этом смысле пейзаж, оказавшийся за пределами бытия, — это высшая форма пользования. Пользование собой и пользование миром сливаются в нем без остатка. Справедливость как состояние мира, который нельзя присвоить, превращается здесь в ключевое переживание. Пейзаж — это пребывание в неприсваиваемом как форма жизни, как справедливость⁶.

Будучи «высшей формой пользования», пейзаж служит воплощением высшей бедности — или, что то же самое, высшей справедливости. Но почему именно пейзаж? Ведь пейзаж мы

5. Агамбен Дж. Творение и анархия. С. 92.

6. Там же. С. 93.

по инерции связываем с переживанием и изображением пространства, тогда как в «Высочайшей бедности» аналогией для пользования как акта, не предполагающего по необходимости становления собственником, являлось время. Нельзя ли отсюда заключить, что пейзаж — это не просто еще один случай наряду с временем, но, скорее, особая модальность отношения к пространству и времени⁷, при котором нейтрализация опыта присвоения (и отчуждения) обеспечивает «высшую справедливость» как онтологическое состояние мира?

2

Итак, нейтральная среда. Чтобы точнее определить ее сущность, имеет смысл сопоставить ее с тем, как Хайдеггер истолковывает смысл процедуры опосредствования в «Феноменологии духа» Гегеля. Та «среда», тот средний термин, который в диалектике Гегеля служит разрешению противоречия, возникающего в спекулятивном суждении между противоположностями, свидетельствует о латентном присутствии духа, способного преодолевать (опосредствовать) любую разорванность в ткани реальности. Именно поэтому, как утверждает Хайдеггер, Гегель понимает время из бытия, которое в своей истине есть бесконечное возвращение из «иного», восстановление равенства с собой на более высоком уровне («рефлексия в себя») — в то время как сам Хайдеггер понимает бытие из времени, то есть исходя из радикальной конечности *Dasein*. Но время, понятое на основе бытия, означает, что сущность времени — это пространство, то есть сохранение того, что прошло испытание на *действительный* характер своего существования (поэтому все не достигшее дей-

7. Если вспомнить предложенное Готхольдом Лессингом и ставшее классическим разделение живописи и поэзии как связанных соответственно с пространственным и темпоральным аспектами мировосприятия, то в данном случае акцент переносится, напротив, на то общее, что есть (может быть) в пейзаже, воспроизводимом как живописными, так и литературными средствами — и там и там должно выявляться то, что в окружающем мире не подлежит присвоению, захвату. Здесь можно вспомнить, например, о выявленных Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари «этовостях» — индивидуальных, но не принадлежащих субъекту, безличных аффективных состояниях (это может быть и время суток, и северный ветер, и пустошь), которые предполагают модальность высказывания без привязки к личным местоимениям «я» и «ты», но отсылающих к некоему «он» (словно бы к границе субъекта, за которой он растворяется в мире, ускользает от «себя самого» — обезличивается, хотя и не утрачивает своей сингулярности и специфичности).

ствительности оказывается набором «пустых возможностей», не подлежащих «спасению» в духе). Процесс явления духа, его присутствия в опыте сознания выступает как обнаружение того *безусловно* действительного («внутреннего», «бесконечного»), что на каждой стадии этого опыта эффективно преодолевает *лишь возможный* («внешний», «конечный») характер отношения между сознанием и его предметом. Вот, например, как Хайдеггер интерпретирует этот процесс применительно к тому, как Гегель понимает явление *силы*:

Но так мы лишь развили простое понятие силы, и может показаться, что сила есть нечто для себя, нечто чисто простое, так что то различие, которое мы тут провели, — между бытием-для-себя и бытием-для-другого — как будто лишь представленное различие, то есть различие, которое соотнесено с предметом только через наше представление. В противоположность этому надо увидеть — и это второй шаг, который делает Гегель, — что сама сила в ее действительности и есть это различие между оттесненностью-назад (*Zurückgedrängtsein*) и теснением-вовне (*Nach-außen-drängen*), то есть *ее выражение не противопоставлено ей самой и не находится рядом с нею как нечто наличествующее и иногда вступающее в действие как ее осуществление, так что сила становится лишь чем-то возможным (das Mögliche), еще не существующим* (курсив мой. — А. П.). Напротив, сила есть как раз то, в чем единое существуют для-себя-бытие, свойственное оттесненности-в-себя, и бытие-для-другого, то есть само бытие другого как таковое. Она есть отношение, в своем выражении равная самой себе. Она есть то, что себя выразило. То, что выступает как некоторое иное (*ein Anderes*) — на что она воздействует и что выглядит так, как будто оно, со своей стороны, лишь выманивает силу к ее выражению — есть, как нечто тревожащее и возбуждающее (подстрекающее), сама эта сила⁸.

Отсюда легко представить себе, каким должен быть «метафизический пейзаж», вырисовывающийся в финале «феноменологии духа»: если, вслед за Александром Кожевым, мы ассоциируем мировой дух с фигурой Наполеона, то это будет, конечно же, *пейзаж после битвы* — вспомним хотя бы слова, вложенные Львом Толстым в уста императора французов,

8. Хайдеггер М. Гегелева «Феноменология духа». СПб.: Владимир Даль, 2019. С. 207–208.

объезжающего после победы под Аустерлицем поле боя и провозглашающего над телом князя Болконского: “Voilà une belle mort”. Жест, выражаемый этими словами (сказанными явно под запись, хотя Толстой этого и не акцентирует), претендует быть актом полного и безусловного присвоения той картины мира, которая учреждается историческим событием пришествия «мирового духа», его абсолютного воплощения в мировой материи, упраздняющего все несущественное и недействительное в ней. Иное (тело князя Андрея) здесь не некое самостоятельное бытие, на которое сила воздействует извне, но принадлежит самой силе как ее «внутренний» момент (интересно, что Хайдеггер, отталкиваясь от фигуры «несчастливого сознания», определяет эту достигнутую «абсолютную» точку зрения как состояние совершенного счастья).

То, что в своей системе Гегель претендует выразить истинную сущность христианского вероучения, подчеркивалось, конечно, не одним только Хайдеггером. Но здесь важно вспомнить, что в своей критике гегельянства (пусть далеко не бесспорной) Делёз и Гваттари в какой-то момент ассоциируют миссию Христа с исторической формацией власти *лица* над миром. Лицо оказывается не просто метафизическим центром, но своего рода машиной, которая подчиняет мир процедуре особого рода записи (системе «черная дыра — белая стена», деспотической по своей сути): ничто не должно ускользнуть от власти лица, но призвано стать тем или иным образом его окружением, владением, собственностью (размещение на стене, затягивание в дыру). В этой связи Делёз и Гваттари говорят, что подчинение головы (и тела целиком) власти лица сопровождается процессом *опейзаживания всех сред*: ведь если «лицо — это политика», то и пейзаж коррелятивно обретает политическое значение, превращаясь, например, в нечто типа портрета родины или нации⁹. Однако такое значение пейзаж приобретает лишь в некоторых формациях, да и в них он оказывается не полностью лишенным потенции к ускользанию от подчинения лицу¹⁰ — как, например, в случае живописи Уильяма Тёрнера:

9. Ср.: «Все лица окутывают неизвестный, неизведанный пейзаж; все пейзажи населены любимым или желаемым в мечтах лицом, все развивают лицо, которое придет или уже прошло. Какое лицо не обращается к пейзажам, которые оно объединило, к морю и горе; какой пейзаж не вызывает к лицу, которое дополнило бы его, которое предоставило бы ему неожиданное дополнение в виде своих линий и черт?» (Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 285).

10. В качестве примера «машины лицевости» Делёз и Гваттари указывают на функцию крупных планов в кинематографе — например, у Гриффита или

Посещение Лондона — это наше посещение Пифии. Там есть Тёрнер. Если смотреть на его картины, начинаешь понимать, что значит преодолеть стену и в то же время остаться, пропустить потоки, о которых уже не знаешь — то ли они уносят нас куда-то еще, то ли уже возвращаются к нам. Картины распределены по трем периодам. Если бы слово дали психиатру, он смог бы что-то сказать о первых двух периодах, хотя они на самом деле наиболее рациональны. На первых картинах — катастрофы конца мира, лавина и буря. Так Тёрнер начинает. Картины второго периода подобны бредящей реконструкции, в которой бред скрывает себя или, скорее, идет вместе с высочайшей техникой, унаследованной от Пуссена, Лоррена и из голландской традиции, — мир реконструируется при помощи архаических элементов, имеющих современную функцию. Но на уровне картин третьего периода, в серии тех картин, которые Тёрнер держит в секрете, происходит что-то невиданное. Нельзя даже сказать, что он слишком опередил свое время, — здесь есть что-то, что не принадлежит никакой эпохе, что приходит к нам из вечного будущего или же убегает к нему. Полотно углубляется само в себя, оно прорывается дырой, озером, пламенем, ураганом, взрывом. Темы прошлых картин можно найти и здесь, но их смысл изменился. Полотно на самом деле разорвано, рассечено тем, что пронзает его. На поверхности удерживается только туманно-золотистый фон — насыщенный, интенсивный, из глубины разверстый тем, что рассекает всю его толщу, — шизоф. Все смешивается — и здесь осуществляется прорыв (а не крушение)¹¹.

Эйзенштейна. Ср., однако, с наблюдением Зигфрида Кракауэра об изображении в «Броненосце Потемкине» ночных видов с кораблями в одесском порту: они очевидным образом выпадают из сюжета — пейзаж, ускользнувший (спасенный) от власти лица (субъекта). На основании подобных элементов Кракауэр формулирует «один из основных законов монтажа: любое киноповествование следует монтировать, не ограничиваясь узкими рамками развития сюжета; в фильме должны быть и отступления в сторону к объектам, представленным во всей их подтекстовой неопределенности» (*Кракауэр* 3. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 106.). Ретроспективно мы начинаем обнаруживать действие этого закона и в докинематографическую эпоху — в живописи, литературе, музыке...

11. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 210.

Неслучайно, что первые два периода живописи Тёрнера квалифицируются как рациональные с психиатрической точки зрения — оба они явно привязаны к опыту обладания, которое вначале претерпевает катастрофический распад, утрату, а затем возникает попытка компенсации, восстановления, «ретерриториализации на лице» (или, в терминах Агамбена, бедность здесь все еще привязана к богатству как своему позитивному полюсу). Этот процесс аналогичен тому, что Делёз и Гваттари многократно описывают как тягу к восстановлению самых ужасающих, смертоносных территориальных сборок — наркомания, алкоголизм, фашизм (которые все так или иначе выступают вариантами неудавшейся де-эдипизации бессознательного). Но Тёрнер обнаруживает способность идти дальше, осуществлять «прорыв» к иной формации пейзажа, как бы нейтрализующей предшествующие формы, ориентированные на необходимость подчинения лицу, и открывающей его как предмет возможного *безличного* опыта.

Именно в этом пункте, похоже, мысль Делёза и Гваттари в наибольшей степени сближается с мыслью Агамбена. Важно, что описанный опыт не негативен в том смысле, в каком речь могла бы идти о возвращении к хаосу, о полной утрате какой-либо оформленности — ведь это как раз и было бы катастрофой как все еще «собственностью» субъекта, наслаждающегося своей гибелью. Напротив, речь должна идти о выходе на уровень форм, свободных от принадлежности какому-либо лицу. В случае Делёза и Гваттари это будут «этовости»¹², в случае Агамбена — это форма-жизни, потенциальность и множественность как состояния без-деятельности, которые, однако, не столько противоположны деятельности, сколько пребывают *рядом с ней* («множество — это родовая форма существования потенции, которая таким образом всегда держится в принципиальной близости к действию (*sub actu*, не *in actu*)»¹³). Именно это позволяет Агамбену определить сущностную задачу творческого акта как «спасение несовершенства в совершенной форме»¹⁴.

12. «Есть модус индивидуации, крайне отличный от модуса личности, субъекта, вещи или субстанции. Мы сохраняем для него имя *этовость*. Время года, зима, лето, час, дата обладают совершенной индивидуальностью, не нуждающейся ни в чем, хотя она и не смешивается с индивидуальностью вещи или субъекта» (Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 430–431).

13. Агамбен Дж. Дело человека // *Versus*. 2023. № 2. С. 36.

14. Агамбен Дж. Костер и рассказ. М.: Grundrisse, 2015. С. 55.

Разумеется, эти состояния не даны непосредственно, доступ к ним открывается путем определенной методической процедуры (одно из названий которой — профанация, понятая как «возвращение в общее пользование того, что прежде было из нее изъятым»). В своей интерпретации опыта телесности (как случая неприсваиваемости) Агамбен неслучайно отталкивается от феноменологии Гуссерля и его ученицы Эдит Штайн: если оба они настаивают любой ценой на конститутивной проблематике (как возможно конституировать очевидность живого тела другого, отталкиваясь от очевидной данности живого тела как всегда моего?), то Агамбен, как представляется, осуществляет нечто вроде операции де-ституирования (раз-учреждения), указывая на то в нашем опыте, что по своему смыслу всегда уже выступает как *некая*, или *любая*, телесность — не в том смысле, что она, как необработанная материя, предшествует присвоению и без присвоения неполноценна, и не в том, что она должна быть учреждена сверх индивидуальной собственности как собственность некоего коллективного актуально существующего субъекта, но в том, что она сопротивляется окончательной апроприации, причем в тот момент, в какой мы всегда уже пользуемся ей (застаем себя в ситуации совместного пользования, притом что сообщество пользователей как таковое никем не учреждено¹⁵). Иными словами, если Гуссерль наверняка оценил бы указание на эмпатию как проявление психологизма, то Агамбен видит в том, как Гуссерль описывает сферу изначальности, нередуцированный юридизм, глубоко укоренившийся в способах интерпретировать любой опыт, в том числе — опыт сознания.

3

Тело, язык и пейзаж как феномены неприсваиваемого у Агамбена не просто перечисляются один за другим, но, очевидно, должны взаимно предполагать друг друга. Ведь и имперский жест Наполеона (*Voilà une belle mort*) свидетельствует не только о присвоении пейзажа и тел внутри него, но и выражает волю к присвоению языка, где прекрасное фигурирует только в качестве средства доставить наслаждение субъекту речи и действия — «чужое тело» здесь конституируется

15. Как Агамбен показал в «Высочайшей бедности», причиной неудачи «францисканской революции» было противоречивое стремление обосновать опыт «бедной жизни» исключительно в юридических терминах.

как объект исключительно заинтересованного созерцания. Как бы — по контрасту — мог выглядеть жест де-ституирования, ин-апроприации языка, тела и пейзажа?

В своем эссе о неприсваиваемом Агамбен ссылается на тексты, входящие в XIII и XIV тома «Гуссерлианы», где Гуссерль зафиксировал свои размышления о проблеме восприятия чужой руки: «Как можно воспринимать руку, опознавая нечто живое, то есть не просто предмет, мраморную или нарисованную форму, а руку „из плоти и крови“, но при этом не мою?»¹⁶ Агамбен полагает, что в рамках феноменологической концепции, ориентированной на априорную изначальность переживания живого тела как *исключительно моего* ответ на этот вопрос может быть получен лишь в форме оксюморона, путем указания на своего рода «неизначальную изначальность»: «Ни чужое тело, ни чужая субъективность, — пишет Гуссерль, — не даны мне *originaliter*, и в то же время этот самый человек дан мне изначально в окружающем меня мире»¹⁷.

* * *

Как и всякая апория, данное противоречие может быть разрешено лишь посредством определенной смены аспекта. Чтобы показать это, используем другой пример возможного восприятия руки, принадлежащей «чужому телу». Им нам послужит один ранний рассказ Александра Грина, который так и называется — «Рука» (впервые опубликован в газете «Биржевые ведомости», утренний выпуск, 1908, 3 февраля).

Рассказ ведется от лица некоего Кострова, совершающего поездку в вагоне третьего класса. В поезде ночью ему так и не удалось заснуть, и утром он развлекает себя, наблюдая унылый пейзаж за окном. Вид этого пейзажа — березовые рощицы, морозящий дождь, телеграфные столбы и провода — появляется и в конце рассказа, как будто все его значение состоит в том, чтобы формировать бесхитростную временную и пространственную рамку для того ночного происшествия, которое и составляет сюжет рассказа. Собственно, происшествие — это громко сказано: Костров вспоминает, как бессонной ночью он курил и старался при этом, чтобы дым не попал в лицо уснувшей напротив него молодой жен-

16. Агамбен Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии. М.: Гилея, 2021. С. 75.

17. Там же. С. 77.

щины. Эта женщина нравится ему, и он бескорыстно любит ее лицом, в то же время думая о странности того положения, в котором люди оказываются благодаря путешествиям в поездах:

Было бы странно и сложно, если бы в городе, в шаблоне и устойчивости человеческих отношений, около спящей, незнакомой женщины очутился бодрствующий, незнакомый ей мужчина и, сидя в двух шагах расстояния, пристально смотрел в лицо спящей. Но здесь, в дороге, теплое, немного сентиментальное чувство к молодому сну девушки-полурбенка, такое естественное, несмотря на искусственно созданную близость, казалось Кострову только хорошим и нежащим¹⁸.

Но вот Костров видит — точнее, эмпатически переживает — как рука девушки приняла неудобное положение, что делает ее сон не столь безмятежным, каким он только что был; Костров чувствует естественное желание поправить руку, но что-то мешает ему совершить этот простой жест:

Костров нерешительно нагнулся и тихо, бережно, ладонью приподнял руку девушки. Она была тяжела и тепла. Но когда он хотел согнуть ее и уложить на скамейку, непонятное, стыдливое чувство оставило его и выпустило руку девушки. Она могла проснуться, по-своему истолковать его услугу и, быть может — обидеться. Теплота ее — чужая теплота, он не имел права заботиться.

«В чем дело? В чем, в сущности, тут дело? — сказал себе Костров, закуривая новую папиросу и усиливаясь понять ту, несомненно существующую между ним и ею преграду, которая мешала оказать маленькую дружескую услугу сонному человеку. — Я вижу, что ей неловко так. Я хочу избавить ее от этого — прекрасно. Но почему это плохо? Почему это может вызвать недоразумение и, в худшем случае, появление обер-кондуктора? Для меня ясно одно: что сделать этого я не вправе, да и она, несомненно, не думает иначе. Но почему?»¹⁹

18. Цит. по: Грин А. С. Рука // Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1965. Т. 1. С. 155.

19. Там же. С. 156.

То, что мы слышим в этом размышлении (и видим в этом торможении) — это мгновенное конституирование правового субъекта, когда лицо хорошенькой девушки вдруг оказывается лицом в юридическом смысле, обладающим своим телом как собственностью, от возможности пользования которой другой субъект оказывается отчужден. Перед нами та самая «неизначальная изначальность», о которой писал Гуссерль, — измерение, которое живое тело другого приобретает в тот момент, когда оно получает статус «чужого». Все происходит так, как если бы Костров услышал оклик «внутреннего полицейского» и тем самым, в точности следуя описанному Альтюссером сценарию действия «идеологического аппарата», обнаружил, что всегда уже является субъектом определенной формации общественных отношений, с присущей ей четким разделением между тем, что он делать «вправе», а что — «не вправе». И все-таки, хотя его «я» оказывается под властью опасений подобного рода, что-то в нем (или, точнее, рядом с его я, *sub ego*) ускользает от «правосудия» и совершает жест помощи спящей, несмотря на то что он может быть квалифицирован как вторжение в сферу чужой «собственности» (кстати, в предшествующий момент Костров воображает себя мужем этой молоденькой девушки, то есть в определенной мере «полноправным собственником»).

Тут же проснувшаяся девушка недоуменно спрашивает Кострова: «А? Что? Зачем?» — но, выслушав его оправдания, отвечает: «Вот пустяки. Стоило вам беспокоиться. Спасибо»²⁰. Эти слова открепляют речь от привязки к субъекту и возвращают язык к модальности того, что Дэвид Гребер называл «базовым коммунизмом», при котором взаимодействие людей не предполагает их предварительного монадического статуса: «мы» здесь — это не я и ты, не *ego* плюс *alter ego*, но, скорее, *любые* мы (и поэтому — равные некоему «они»).

Вот почему когда в финальных строках рассказа вновь появляется окно поезда с морозящим дождем и телеграфными проводами, мы больше не должны видеть в этом возвращении пейзажа только рамку, тривиальное окаймление портрета «действующих лиц»; скорее, это знак того, что нечто «пейзажное» высвобождается в самой динамике портретирования, где от идентичности субъектов отказываются в пользу а-субъективной формы их взаимодействия и общения, некой жестикуляции. Все происходит так, как если бы фиксация на неудобном положении руки переключала пор-

20. Там же. С. 157.

третье видение на пейзажное, когда дистанция между глядящим и тем, на что смотрят, исчезала именно потому, что взгляд перестает быть средством захвата того, что в природе принадлежит не мне²¹. Никакого перехода, прорыва от «изначальной» к «неизначальной» изначальности здесь нет; прорыв здесь направлен, скорее, на усмотрение изначальности некоего «со-» (здесь мысль Агамбена сближается с главной темой онтологических изысканий Жан-Люка Нанси). Руки — как рука Кострова, так и рука спящей девушки — формируют здесь «зону неразличимости», неразличимости «моего и твоего», в которой действие «вторжения» и необходимой реакции на него нейтрализуются в событии соприкосновения²², а два противостоящих «субъекта» растворяются в некоем безличном «они»: элемент пейзажа, сливающийся с видами, проносящимися за окном. И та «рожденная счастливой случайностью маленькая вера — вера в силу искренности», указанием на которую заканчивается рассказ, теряет теперь (хотя бы отчасти) свой морализаторский характер и становится еще одним синонимом тех онтологически истолкованных «бедности» и «справедливости», о которых, вслед за Хайдеггером и Беньямином, говорит Агамбен.

4

Разумеется, подобное «спасение» пейзажа (спасения от его превращения в собственность действующего субъекта) должно обнаруживаться и в живописи. Вот, например, две картины Эдварда Мунка, написанные в разные годы, но посвященные одному сюжету — «Убийца» (1910) и «Убийца на дороге» (1919) (рис. 1, 2).

21. В своей скандальной книге «Тарковский и я. Дневник пионерки» Ольга Суркова вспоминает, как Андрей Тарковский с женой, поселившись под Римом, любуется из своего сада прекрасным цветущим кустом, но при этом сожалеют, что этот куст растет не на им принадлежащей земле; автор никак не может соединить эту жажду обладания с образами и духом фильмов Тарковского.

22. В силу того, что жест сопротивляется тому, чтобы быть определенным в качестве совершенного акта, он зачастую вызывает у нас тревогу, — но ровно в той мере, в какой мы «всегда уже» конституированы в качестве буржуазного субъекта, озабоченного четким определением границ прав собственности; насколько гипертрофирована может быть эта тревога, гениально показано в фильме Михаэля Ханеке «Забавные игры» (1997): пара молодых людей заглядывают к приехавшему на отдых семейству с просьбой одолжить им несколько яиц для коктейля, после чего подвергают методичному истязанию оказавших им услугу соседей.



РИСУНОК 1. Эдвард Мунк. Убийца. 1910



РИСУНОК 2. Эдвард Мунк. Убийца на дороге. 1919

На обоих полотнах мы видим фронтальное изображение убийцы, удаляющегося с места преступления; за ним мы видим едва различимые, покрытые глубокой тенью очертания трупa. Убийство: трудно представить себе более точный пример совершённого действия — акта, безвозвратно редуцировавшего возможное к действительному. Однако тот пейзаж, который простирается за спиной убийцы — деревья, поля, скалы, строения на горизонте, небо над землей, — едва ли мож-

но однозначно истолковать как выражение сути произошедшего: в них нет ничего зловещего и напряженного. Впрочем, и идиллическими, полными умиротворения их тоже с полной определенностью не назовешь — скорее, природа представлена на них такая, какая она есть, или, точнее, такой, какой ей случается быть (поэтому легко увидеть ее сходство с изображениями на других пейзажах Мунка, где ей не выпала роль служить задним планом преступления). Но важно то, что такой природа предстает только для нас, зрителей, поскольку (вследствие фронтальности изображения) в поле зрения убийцы она не попадает — он и не обернется на нее, потому что знает, что вместо открывающихся далее он увидит лишь ясное и отчетливое (в противоположность тому, как видим это мы) наличие мертвого тела.

В эссе «Потенция мысли» Агамбен, комментируя теорию зрения Аристотеля, изложенную в трактате «О душе», связывает сущность потенции с явлением тьмы:

В тот момент, когда мы не видим (то есть когда наше зрение пребывает в потенции), мы все же отличаем тьму от света: мы, если можно так выразиться, видим темноту как цвет зрения в потенции. Видящее начало «неким образом окрашено», и цветами его являются тьма и свет, потенция и действие, лишенность и наличие. Это означает, что чувствовать факт видения оказывается возможным потому, что видящее начало существует и как способность [*potenza*] видеть, и как способность не-видеть, притом последняя не есть простое отсутствие: она есть нечто существующее, *hexis* некоей лишенности.

Современная нейрофизиология зрения, по видимости, согласуется с заключениями Аристотеля. В отсутствие источников света, или когда мы закрываем глаза, мы не видим внешних предметов, но для нашей сетчатки это не означает отсутствия какой бы то ни было деятельности. Как раз напротив, происходит следующее: отсутствие света приводит в действие ряд периферических клеток, именуемых *off-cells*, и они производят особое самоаффицирование сетчатки, которое мы называем темнотой. Тьма действительно является цветом потенции, а потенция, в сущности, есть доступность некоего *sterēsis*'а, это способность не-видеть²³.

23. Агамбен Дж. Потенция мысли // Versus. 2023. № 2. С. 14.

Изображенный Мунком убийца, таким образом, предстает перед нами как тот, кто безвозвратно утратил «*hexis* лишенности» или «способность не-видеть», его состояние отныне — это *лишенность лишенности* (однако, утрачивая это сущностное измерение человеческого, он не становится Богом, но, скорее, жуткой карикатурой на него). Вот почему в обоих случаях лицо убийцы являет собой поле диалектического напряжения между портретом и пейзажем: на полотне 1910 года мы видим четкие черные точки глаз, на картине 1919 года — не только глаза, но и все лицо прорисовано жестким контуром; однако цветовое решение самих лиц (вокруг глаз, внутри контура) таково, что возникает ощущение, как будто сквозь лицо просвечивает задний план (особенно в более поздней версии: лицо написано трафаретом по пейзажному фону, его цвет — цвет дороги, уходящей вдаль; контур лица просто обрамляет собой участок грунтовой дороги, по которой убегает убийца, сам он вот-вот пересечет край картины, покинет пейзаж, который уже принял в себя тело убитого).

Таким образом, пейзаж — со всеми его узнаваемыми формами — оказывается как раз тем, что пребывает «рядом с актом» (*sub actu*). Каким бы ярким и цветным ни был пейзаж за спиной убийцы, он есть «невидимая тьма» в том смысле, что в свете убийства (и в глазах убийцы) он остается той потенцией, которая без остатка перешла в акт, была полностью потреблена и истреблена как таковая. Поэтому мы не должны обвинять природу в «равнодушии» к происходящему и предъявлять произведению императив ее необходимого преобразования в нечто «неравнодушное»: рассмотрение и изображение в рамках подобной оппозиции все еще предполагала бы перспективу обладания миром — акт присвоения, а не жест справедливости как отношения к неприсваиваемому.

Библиография

- Агамбен Дж. Дело человека // *Versus*. 2023. № 1. С. 24–38.
- Агамбен Дж. Костер и рассказ / Пер. с ит. и прим. Э. Саттарова, под ред. М. Лапиловой. М.: Grundrisse, 2015.
- Агамбен Дж. Потенция мысли // *Versus*. 2023. № 1. С. 6–23.
- Агамбен Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии: Пер. с ит. / Под ред. М. Лапиловой. М.: Гилея, 2021.
- Грин А. С. Рука // *Собр. соч.*: В 6 т. М.: Правда, 1965. Т. 1. С. 153–157.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
- Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

The Inappropriate: The Landscape

Alexander Pogrebnyak. Saint Petersburg National Research University of Information Technologies, Mechanics and Optics (ITMO University); National Research University “Higher School of Economics” (HSE), St. Petersburg, Russia, apogrebnyak@gmail.com.

This article aims to further develop Giorgio Agamben's argument that the landscape, along with the body and language, is a phenomenon of the “inappropriate”. According to Agamben, the landscape inherently resists being captured as property and can only be revealed through the experience of simple use. Agamben presents this claim in his works *The Use of Bodies* (*L'Uso dei corpi*), the final volume of the *Homo sacer* project, and *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. The article asserts that the landscape is not merely another example of the inappropriate, but rather its most complex manifestation, encompassing relationships with both language and embodiment. A significant aspect of this discussion is Agamben's dispute with Husserl, who diminishes psychologism and physicalism in his phenomenological project but upholds juridicism as a foundational attitude of consciousness that shapes the constitution of its objects. Consequently, the recognition of the “inappropriate” as an original realm of human experience can be achieved through the deconstruction of the “I” that falsely assumes possession of something unique. Ultimately, the landscape unveils itself when we no longer exist as subjects of rights, but rather as “persons” in the legal sense. To illustrate the precise emergence of such an experience with the inappropriate, the article analyzes artistic works, specifically a story by Alexander Grin and two paintings by Edvard Munch.

Keywords: *inappropriate; landscape; use; potentiality; act; Giorgio Agamben.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-2-57-74

References

- Agamben G. Delo cheloveka [L'opera dell'uomo]. *Versus*, 2023, no. 2, pp. 24–38.
Agamben G. *Koster i rasskaz* [Il fuoco e il racconto] (tr. Eh. Sattarov, ed. M. Lepilova), Moscow, Griundrisse, 2015.
Agamben G. *L'uso dei corpi* (Homo sacer, IV, 2), Vicenza, Neri Pozza, 2014.
Agamben G. Potentsiya mysli [La potenza del pensiero]. *Versus*, 2023, no. 2, pp. 6–23.
Agamben G. *Tvorenie i anarkhiya. Proizvedenie v epokhu kapitalisticheskoi religii* [Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista] (ed. M. Lapilova), Moscow, Gileya, 2021.
Deleuze G., Guattari F. *Anti-Ehdip: Kapitalizm i shizofreniya* [Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe], Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2007.
Deleuze G., Guattari F. *Tsyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux], Ekaterinburg; Moscow, U-Faktoriya; Astrel', 2010.
Grin A.S. Ruka [The Hand]. *Sobr. soch.: V 6 t.* [Collected Works: In 6 vols], vol. 1, Moscow, Pravda, 1965, pp. 153–157.
Heidegger M. *Gegeleva “Fenomenologiya dukha”* [Hegels Phänomenologie des Geistes], Saint-Petersburg, Vladimir Dal', 2019.
Krakauer Z. *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti* [Theory of film: the Redemption of Physical Reality], Moscow, Iskusstvo, 1974.