

«Музыка бытия»:  
примечание к одной  
метафоре из последнего  
тома *Homo Sacer*  
Джорджо Агамбена

Олег Горяинов

**Олег Горяинов.** ГБОУ СО «Академия для одаренных детей (Наяновой)», Россия, critiquefailagain@gmail.com.

На последних страницах центрального раздела книги «Пользование тел» (2014) Джорджо Агамбен прибегает к ряду музыкально-акустических метафор, которые обоснованно провоцируют вопросы, учитывая значимость этих страниц финального труда из цикла *Homo Sacer*. В статье предпринимается попытка прояснить место и значение этих метафор в связи с проектом модальной онтологии. Определение философии как «высшей музыки», все чаще встречающееся на страницах поздних текстов Агамбена, позволяет предположить, что речь идет не только о фигуральном значении музыкальных образов, но о попытке придать им концептуальный вес. Чтобы прояснить музыкальную основу философии, в статье предлагается анализ ряда положений из «Пользования тел» в контексте ранних размышлений Агамбена о языке и голосе (в первую очередь в работе «Язык и смерть»). Предпринятый анализ позволяет показать, что музыкальные метафоры обозначают направление позитивной программы Агамбена, в частности проекта модальной онтологии, который призван решить апории онтологического диспозитива, восходящего к Аристотелю. Хотя цель статьи является преимущественно технической и состоит в том, чтобы вписать в логику всего философского проекта Агамбена лишь по видимости случайные музыкальные метафоры — как представляется, этот анализ может быть полезен для уточнения оснований понимания и критики мысли итальянского философа.

Ключевые слова: *Джорджо Агамбен; Жак Деррида; онтология языка; голос; музыка бытия; модальная онтология.*

НА ПОСЛЕДНИХ страницах центрального раздела книги «Пользование тел» (2014) Джорджо Агамбен прибегает к ряду музыкально-акустических метафор, которые обоснованно провоцируют вопросы, учитывая значимость этих страниц финального труда из цикла *Homo Sacer*. Третий (и финальный) параграф этой части работы, «По направлению к модальной онтологии», представляет собой попытку наметить возможный выход из тех апорий онтологического диспозитива западной философии, который восходит к Аристотелю. Этим размышлениям предшествует археология понятий, осуществленная на предыдущих страницах, тогда как проект модальной онтологии заявлен как способ преодоления выявленных в ходе исследования проблем<sup>1</sup>. Ключевым местом основополагающей апории западной традиции мысли Агамбен полагает двойной вопрос: 1) неспособность определить, что есть жизнь, 2) что усложняется тем, что попытки определить жизнь всегда сопровождаются ее разделением<sup>2</sup>. Параграф «По направлению к модальной онтологии» начинается с гипотезы, согласно которой «возможно» именно «в переписке между Лейбницем и де Боссом» с наибольшей ясностью «проявилась неадекватность ари-

1. Ср.: «единственным способом разрешения апорий онтологии ипостасей [которая, согласно Агамбену, являет собой кульминацию ловушек онтологического диспозитива Аристотеля — О. Г.] мог бы быть переход к модальной онтологии» — Agamben G. *The Use of Bodies*// *Homo Sacer*. Vol. IV, 2/A. Kotsko (tr.). Stanford: Stanford University Press, 2015. P. 145 (далее, когда цитируется это издание, в скобках указывается: ПТ («Пользование тел») и соответствующий номер страницы).

2. Для того чтобы увидеть закольцованную структуру всего цикла, достаточно вспомнить первое предложение из первого тома *Homo Sacer*: «У греков не было одного слова для обозначения того, что мы обычно имеем в виду, когда говорим „жизнь“» — Агамбен Дж. *Homo Sacer*. Суверенная власть и голая жизнь/Пер. с ит. И. Левиной и др.; под науч. ред. Д. Новикова. М.: Европа, 2011. С. 7; далее, когда цитируется это здание, в скобках указывается: СВ и соответствующий номер страницы). Однако вопрос об определении жизни — в единичности ее телесного воплощения — выходит за рамки проекта *Homo Sacer* и определяет направление мысли многих других работ итальянского философа. Ср.: «Жизнь есть то, что не может быть определено, но как раз поэтому должно непрестанно члениться и разделяться. <...> Вероятно, тело антропоморфного животного (тело раба) представляет собой тот неразделимый остаток, который идеализм завещал мышлению, и, вероятно, апории философии нашего времени совпадают с апориями этого тела» — Он же. *Открытое. Человек и животное*/Пер. с ит. и нем. В. Скуратова. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 22, 21.

стотелевского диспозитива для понимания сингулярности» (ПТ 146), то есть индивидуального тела. Обращаясь к проекту монадологии, Агамбен предлагает новое прочтение трудов Лейбница и указывает на решающее значение замены одной ключевой метафоры в мысли немецкого философа на другую. А именно знаменитый в истории философии образ из «Монадологии», где монада определяется как «живое зеркало универсума» (§56), в эпистолярном наследии Лейбница замещается другой фигурой — «эхом»: оптический образ замещается акустическим.

Подобно тому, как в «Монадологии» связь между монадами была выражена при помощи метафоры «живого зеркала» (каждая монада является живым зеркалом всего универсума), образом, который постепенно прокладывает Лейбницу путь к определению особой природы [субстанциальной] связи, оказывается акустико-музыкальный (*acustico-musica-le*) образ эха (курсив мой. — О. Г.) (ПТ 149).

В этой формулировке обращает на себя внимание неочевидное дополнение: из того, что метафора «эха» является акустической, совсем не следует, что вместе с тем она является еще и музыкальной. Здесь важно не упустить значимость такого риторического хода: так как, согласно прочтению Агамбена, «акустическая природа эха — это единственное, что придает субстанции прочность» (ПТ 150), то подобное внимание к звуковой основе бытия не следует недооценивать. Тем интереснее и энигматичнее оказывается ее «музыкальное» дополнение.

На последующих страницах Лейбницева метафора «эха» получает продолжение вплоть до того, что оказывается в основании позитивной программы, которую Агамбен именуется «модальной онтологией». Именно в развитии гипотезы о модальной онтологии акустическая основа бытия приобретает мелодический оттенок, который отсутствует в письмах Лейбница и который (произвольно) добавлен итальянским философом. Указывая на то, что в модальной онтологии «модус выражает „ритмическую“, а не „схематическую“ природу бытия», и вслушиваясь в семантическое эхо понятия «модуса» как звуковой модуляции, Агамбен останавливается на следующей музыкальной метафоре. Он заявляет, что базовые категории онтологического диспозитива, «существование и сущность, субстанция и модусы, прошлое и настоящее — лишь моменты или фигуры этого *ритма, этой музыки*



*бытия* (*musica dell'essere*) (курсив мой. — О. Г.)» (ПТ 173). На этот раз переход от звуковой природы субстанции к ее музыкальной основе звучит чуть менее неожиданно. Понятие «ритма», которое на предшествующих этой метафоре страницах играет ключевую роль, позволяет предположить, что речь идет именно о некой музыкальной ритмике, которую Агамбен стремится выявить в основе проекта модальной онтологии. Однако все это вряд ли делает метафору «музыки бытия» полностью ясной: почему именно музыка оказывается в основе мысли, которая стремится разрешить апории онтологического диспозитива? — этот вопрос остается без ответа.

Чтобы понять решающее значение и вместе с тем еще большую загадочность риторики Агамбена, следует указать на статус этой работы и, в частности, этого раздела в мысли итальянского философа. «Пользование тел», вторая часть четвертого тома цикла *Homo Sacer*, завершает почти двадцатилетнее исследование, начатое в 1995 году работой «Суверенная власть и голая жизнь». Девять книг, которые сложились в корпус *Homo Sacer*, представляют собой масштабную реконструкцию западной традиции мысли, в которой вопросы онтологии неразрывно связаны с вопросами этики и политики. То, что началось в середине 1990-х годов как анализ «скрытой точки пересечения юридическо-институциональной и биополитической модели власти» (СВ 13), продолжилось как генеалогия теологических истоков управленческой машины и не случайно завершилось вопросами онтологического порядка. Точнее кульминацией *Homo Sacer* следует считать момент перехода от онтологии к этике — или, что еще точнее, место их предельного неразличения. То, что в первой части четвертого тома *Homo Sacer* «Высочайшая бедность» было обозначено как «форма-жизни», в финальной работе определяется как «модус», который, «чтобы [его] правильно осмыслить», «необходимо представить как *порог неразличения между онтологией и этикой* (курсив мой. — О. Г.) (ПТ 174)». Именно в этом контексте следует читать утверждение, что «модальная онтология — уже не онтология, а этика» (там же), наука о («достойной», то есть не подвергнутой разделению и исключению) жизни.

Все вышесказанное призвано указать на то, что музыкальные метафоры появляются в решающий момент философского проекта Агамбена, а потому попытка их прояснения представляется неотложной задачей, если ставится цель корректно понять движение его мысли. Однако, прежде чем сделать шаг в этом направлении и попытаться

объяснить, как возможен переход от (случайного) метафорического к (фундаментальному) понятийному значению формулы «музыка бытия» — что и является основной целью настоящей работы, — следует не упустить еще одно обстоятельство, крайне важное с методологической точки зрения.

Читателю работ Агамбена хорошо известно, что его «археология онтологии» начинается не с Платона, а с Аристотеля. Этот концептуальный жест в свете традиции современной континентальной философии по меньшей мере неочевиден. Указывая на труды Стагирита как на то место, в котором оформляется онтология разделения, Агамбен тем самым дистанцируется от магистральной линии послевоенной европейской философии, которая во многом определяет себя как «низвержение платонизма»<sup>3</sup>. Здесь важно то, что антиплатонизм во многом направляет мысль Мишеля Фуко и Жюль Делёза, двух фигур, крайне важных для понимания интеллектуальной эволюции итальянского философа<sup>4</sup>. Тогда как, с точки зрения итальянского философа, Платон — не предшественник Аристотеля, которого последний продолжает и вместе с тем «низвергает». Для Агамбена Платон — это место альтернативного начала западной философии, потенциал которой был во многом вытеснен влиянием мысли Аристотеля<sup>5</sup>. Именно в этом смысле можно говорить о жесте Агамбена как о жесте возвращения платонизма, хотя и совсем иного свойства, нежели тот, что предложен в работах Алена Бадью. Эти замечания об отношении к Платону и Аристотелю могли бы показаться необязатель-

---

3. Делёз Ж. *Логика смысла*/Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 329.

4. Если обилие понятий, которые Агамбен заимствует у Фуко («археология», «биополитика», «диспозитив» и другие), свидетельствует о тесной связи двух опытов мысли, то связь с Делёзом может показаться не столь очевидной, тогда как именно Делёз оказывается ключевым (практически неупомнутым напрямую) элементом проекта модальной онтологии. Местом встречи Делёза и Агамбена, здесь, разумеется, оказывается Спиноза. Именно понятие «выражения» из работы Делёза «Спиноза и проблема выражения» (1968) Агамбен выделяет как понятийный инструмент, призванный нейтрализовать разделения онтологического диспозитива. Ср.: понятие «выражения действует как принцип трансформации и нейтрализации понятия причины, что, посредством устранения всякой иерархии между причиной и следствием, утверждает имманентность того, что выражено, и того, что выражает, [имманентность] пассивного — активному» (ПТ 166).

5. Ключевым для понимания различия между Платоном и Аристотелем является статья Агамбена «Вещь как таковая». См.: *Agamben G. The Thing Itself//Potentialities. Collected Essays in Philosophy*/D. Heller-Roazen (tr., ed.). Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 27–38.

ными для настоящей работы, если бы не их связь с музыкальной метафорой. Хорошо известно одно из определений философии, которое Сократ дает в самом начале «Федона»: «это сновидение внушает мне продолжать мое дело — творить на поприще Муз, ибо высочайшее из искусств — это философия»<sup>6</sup>. Приведенное определение философии как величайшего искусства является источником формулы, которая повторяется на протяжении многих лет в работах итальянского философа. Речь идет о формуле, согласно которой философия — это «высшая музыка».

## 2

Через два года после публикации «Пользования тел» у Агамбена выходит сборник статей «Что такое философия?» (2016), который связывает воедино основные концептуальные ходы из его работ рубежа 1970–1980-х годов и цикла *Homo Sacer*. Открывающая эту книгу статья *Experimentum Vocis* (единственная в сборнике, которая написана во второй половине 1980-х и помещена перед недавними текстами) систематизирует размышления итальянского философа о голосе в связи с вопросом о языке. Почти все приведенные в этом тексте суждения повторяют положения из разных ранних текстов, которые сложились в задуманную, но так и не написанную книгу «Человеческий голос»<sup>7</sup>. Следующая статья из сборника «Что такое философия?» («О понятии требования») продолжает центральный сюжет из главы «По направлению к модальной онтологии» «Пользования тел», где концепт требования («требования бытия»), заимствованный у Лейбница в свя-

---

6. Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид/Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999. С. 10.

7. В предисловии к работе «Детство и история» (1978), озаглавленном *Experimentum Linguae*, которое Агамбен написал в 1988–1989 гг. для готовящегося англоязычного издания книги, то есть примерно в то же время, к которому относится текст *Experimentum Vocis*, он прямо указал не только на незавершенность работы о голосе, но и на невозможность ее завершить. Ср.: «Лучшим способом представить эту книгу, которая будет прочитана в английском переводе спустя пятнадцать лет после первого итальянского издания, будет попытка набросать контуры ненаписанной работы, прологом которой она является. На самом деле, между „Детством и историей“ и „Языком и смертью“ было написано много страниц, свидетельствующих о проекте произведения, которое упорно остается ненаписанным. Эта работа называется „Человеческий голос“ или, в другом варианте, „Этика, опыт о голосе“» — Agamben G. *Infancy and History: On the Destruction of Experience*/L. Heron (tr.). L.; N. Y.: Verso, 1993. P. 3.

зи с метафорой «эха»<sup>8</sup>, оказывается той точкой, что отделяет переход от археологии западной онтологии к позитивной онтологической программе как модальной онтологии. Следующие три текста «Что такое философия?» еще прочнее связывают мотивы из ранних работ по философии языка и политико-философские сюжеты из цикла *Homo Sacer*. Однако стройность этой конструкции, где все вопросы восходят к вопросам онтологии, несколько нарушает финальный текст, который вынесен в приложение: статья «Высшая музыка. Музыка и политика». В этом тексте музыкально-акустические метафоры из «Пользования тел» становятся теперь уже всецело музыкальными, и внимание автора сосредотачивается на их значении в политической перспективе, которая не была проговорена в финале *Homo Sacer*.

Философия сегодня возможна только посредством реформы музыки. Если мы называем музыкой опыт Музы, то есть происхождение и воплощение слова, то в конкретном обществе в конкретное время музыка выражает и регулирует отношение людей с событием слова. В действительности это событие — то есть архесобытие (*l'arcievento*), которое только и делает людей говорящими существами, — не может быть проговорено в языке: оно может быть лишь вызвано и припомнено музыкаски или музыкально (*evocato e rammentato musicamente o musicalmente*). В Греции музы выражали эту изначальную артикуляцию события слова, которое, возникая, определяет и разделяет себя на девять форм или модальностей, которые не позволяют говорящему выйти за их пределы. Эта невозможность доступа к изначальному месту слова и есть музыка. В ней выражается то, что не может быть сказано языком. Как сразу становится ясно, когда мы играем или слушаем музыку, пение, прежде всего, празднует и оплакивает саму невозможность сказать, болезненную или радостную, гимническую

---

8. Ср.: «эхо требует монады, но не зависит от них и в действительности воздействует на них как нечто изначальное, что гармонизирует и конституирует их в единство. <...> Что, если требование является более изначальным, чем разделение на сущность и существование, на потенциальность и действие? <...> Требование — это наиболее подходящее понятие для осмысления двусмысленности логики и онтологии, которую диспозитив Аристотеля оставил в наследство западной философии. Оно [требование] не совпадает ни с языком, ни с миром, ни с мыслью, ни с реальностью, но [является местом их] артикуляции» (ПТ 150, 169).

или элегическую (*dolorosa o gioiosa, innica o elegiaca*) — невозможность доступа к событию слова, которое делает людей людьми<sup>9</sup>.

По риторической структуре «Высшая музыка» больше похожа на манифест, нежели на философское эссе: Агамбен заявляет и утверждает положения, многие из которых по меньшей мере двусмысленны, неопределенны и требуют отдельного обоснования. Центральный тезис — опыт события языка возможен лишь посредством музыки — представляет собой весьма примечательное смещение по отношению к более ранним текстам, посвященным истокам языка и речи. То, что разрыв между языком и речью, словом и его артикуляцией являет собой предельный опыт, из которого проистекают присущие онтологическому диспозитиву разделения, — все это является лейтмотивом многих работ Агамбена, восходя к его первой научной публикации (статье 1968 года «Дерево языка»)<sup>10</sup>. На страницах «Пользования тел» эта проблематика резюмирована так: «согласно особой пресуппозиционной структуре языка в антропогенезе событие языка предполагает нечто ему предшествующее как то, что (еще) не языковое и (еще) не человеческое» (ПТ 129). Стремясь отыскать предельный опыт языка, Агамбен указывает на парадокс языковой предпосылки (пресуппозиции) и утверждает, что в основании всегда обнаруживается следующая структура: чтобы язык был возможен, нечто должно ему предшествовать, однако это предшествование предполагается самим языком как нечто по отношению к нему внешнее, однако структурно в него вписанное. Именно такая структура языка позволяет Агамбену выявить логику исключения (исключающего включения), которая в дальнейшем проецируется на логику суверенной власти и иных элементов онтологического диспозитива<sup>11</sup>. Иными словами, то, что Агамбен пишет про невозможный опыт слова в ста-

---

9. Agamben G. What is Philosophy?/L. Chiesa (tr.). Stanford: Stanford University Press, 2018. P. 97.

10. О роли этого текста в связи с семинарами Мартина Хайдеггера 1966 и 1968 гг., участником которых был Агамбен, и в контексте полемики с проектом деконструкции Жака Деррида см.: Attell K. Giorgio Agamben. Beyond the Threshold of Deconstruction. N.Y.: Fordham University Press, 2015. P. 2.

11. В начале первого тома  *homo sacer*  сразу указывается, что вопрос о суверенном исключении в своем основании имеет вопрос о структуре языка. Ср.: «Гегель первым до конца осознал эту структуру, лежащую в основе языка, благодаря которой язык находится внутри и вне себя самого, а непосредственно данное (не-языковое) оказывается не чем иным, как предпосыл-

тье о «Высшей музыке», восходит к центральному сюжету всей его мысли: к вопросу об онтологии, рожденной из определенной структуры языка, которая покоится на принципе разделения (речи и языка, слова и вещи, семантики и семиотики и т. д.). Здесь в момент введения опыта Муз и музыки в проблематику структуры языка обнаруживается ключевое смещение в мысли философа. Чтобы его зафиксировать, сопоставим два фрагмента — из текстов, открывающих и закрывающих сборник «Что такое философия?», из *Experimentum Vocis* и «Высшей музыки».

Переплетение бытия и языка, мира и речи, онтологии и логики, составляющее западную метафизику, артикулируется в структуре пресуппозиции. Здесь термин «пресуппозиция» обозначает «субъект» в его изначальном значении: *sub-iectum*, бытие, лежащее первым и в основании, которое составляет то, на чем — на [основании] пред-посылки чего — мы говорим. <...> Бытие — есть то, что предполагается в языке, то, на предположении чего мы говорим то, что говорим. Таким образом, пресуппозиция выражает исходное отношение между языком и бытием, между именами и вещами, и первая пресуппозиция состоит в том, что такое отношение существует. Позиционирование отношения между языком и миром — позиционирование пресуппозиции — является конститутивной операцией человеческого языка, как его понимает западная философия. <...> Смысл и денотация, язык и дискурс лежат фактически на двух разных уровнях, и никакой переход, кажется, не ведет от одного к другому. Муза — музыка — знаменует собой разделение между человеком и его языком, между голосом и логосом. Первичное открытие человека миру не логическое, а музыкальное (курсив мой. — О. Г.)<sup>12</sup>.

Итак, с появлением музыкальных метафор, и особенно с переходом к развитию платоновского определения философии как «высшей музыки», мысль Агамбена начинает особым образом взаимодействовать со структурным разрывом, который дан в опыте языка. А именно трещина между бытием и словом, речью и языком, сущностью и существованием

---

кой языка. <...> Особая структура права основывается на этой структуре языка (курсив мой. — О. Г.)» (СВ 30–31).

12. Agamben G. What is Philosophy? P. 4, 9, 100.

и иными образцами разделения заполняется тем, что Агамбен стремится выразить фигурой «музыки бытия», корни которой восходят к его ранним работам о языке. Так, одно из первых появлений в текстах Агамбена платоновского образа философии как «высшей музыки» восходит к статье 1984 года «Идея языка», в которой обозначается движение мысли в этом направлении, однако в те годы оно не получает продолжения<sup>13</sup>. Таким образом, Агамбен указывает не только на онтологический разрыв, вписанный в пресуппозиционную структуру языка (негативная часть его проекта), но и на поиск некоторого посредника — то место, где этот разрыв не преодолевается, а снимается, нейтрализуется (что направляет позитивную программу). Археология понятия «пользование», с которого начинается работа «Пользование тел» и которое призвано снять разрыв между сущностью и существованием, не случайно продолжается археологией онтологических понятий, конечная цель которых — модальная онтология. Пользование — как форма жизни, которая преодолевает парадигму деятельности<sup>14</sup>, — возможно только в перспективе переопределения оснований онтологического диспозитива. По Агамбену нет смысла говорить об иной политике без первоначального вопроса об иной онтологии. Если «*в модальной онтологии бытие пользуется собой, то есть конституирует, выражает и любит себя в привязанности, которую оно получает от своих собственных модификаций (курсив мой. — О. Г.)*» (ПТ 165), тогда вопрос о модусе как о «музыке бытия» проявляет всю свою решающую значимость.

Гипотеза, обоснованию которой будут посвящены следующие страницы, такова. Прежде чем Агамбен обратился к метафорам музыкального порядка, проблематика онтологического и лингвистического раскола была связана

---

13. Ср.: «Подобно поэту, увидевшему, наконец, лицо своей Музы, философия теперь стоит лицом к лицу с языком (именно поэтому — потому что „Муза“ обозначает изначальный опыт языка — Платон может сказать, что философия — это „высшая музыка“)» — *Idem. Idea of Language//Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. P. 46.

14. Ср.: «Проблема сущностной связи между использованием и формой жизни в этой точке становится неотложной. Каким образом пользование — то есть отношение к миру как к тому, что не может быть присвоенным, — может быть переведенным в *ethos* и в форму жизни? Какая онтология и какая этика будут соответствовать жизни, которая в пользовании учреждает себя как неотделимую от своей формы?» — *Агамбен Дж. Высочайшая бедность. Монашеские правила и форма жизни* / Пер. с ит. и лат. С. Ермакова. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2020. С. 201.



с другим понятием, которое напрямую обращено к акустическим феноменам, но у которого нет необходимой связи с музыкой. Речь идет о голосе. Чтобы сделать интеллибельным переход от «голоса языка» к «музыке бытия», тем самым прояснив основания проекта модальной онтологии, следует предварительно реконструировать аргументацию, предложенную в ранних работах Агамбена.

### 3

Является ли голос — средством преодоления раскола языка и бытия? Можно ли уподобить голос метаязыку, который обеспечивает понимание других языков?<sup>15</sup> Насколько корректно утверждать, что из вопроса о голосе проистекает проблематика, направляющая цикл *Homo Sacer*?<sup>16</sup> Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо не только реконструировать аргументацию Агамбена по вопросу о связи между голосом и языком, но и расположить ее в рамках соответствующего ей контекста.

Хотя, как уже было отмечено выше, Агамбен так и не написал работу «Человеческий голос», внимательный анализ его текстов показывает: тема голоса является сквозным мотивом практически всех публикаций 1970–1980-х годов. Наиболее эксплицитно вопрос о голосе поставлен в исследовании «Язык и смерть. Место негативности» (1982), которое было написано по следам семинара 1979–1980 годов, посвященного исследованию отношения языка и смерти<sup>17</sup>. Уже упомянутую ранее статью *Experimentum Vocis* из сборника «Что такое философия?», написание которой обозначает

---

15. В уже упомянутой выше статье «Идея языка» Агамбен играет на этом парадоксе, сначала заявляя, что «если существует метаязык, то это не осмысленный дискурс, а чистый ничто не значащий голос», однако затем утверждает, что «метаязыка нет даже в форме ничего не означающего голоса» — Agamben G. *Idea of Language*. P. 42, 45. Именно в контексте этого парадокса и попыток его разрешения следует рассматривать движение мысли философа от голоса к музыке бытия.

16. Во введении к «Суверенной власти и голой жизни» Агамбен прямо указывает на то, что разрыв между *zoé* и *bios* соответствует расколу между голосом и речью (СВ 18). В русском переводе по непонятным причинам пара *voce/linguaggio* переведена как «звук и смысл», устраняя тем самым ключевое для итальянского философа понятие.

17. Отметим, что 1980 год является моментом кристаллизации интереса итальянского философа к проблеме голоса, так как именно в этом году выходит еще один ключевой для настоящей работы текст, о котором речь пойдет в финальной части статьи.



ся автором как «вторая половина 80-х», можно рассматривать как резюме работы, проделанной на рубеже 1970–1980-х. Публикация *Experimentum Vocis* 35 лет спустя примечательна тем, насколько неизменной осталась аргументация философа по этим вопросам.

Аналогично тому, как на первых страницах первого тома *Homo Sacer* Агамбен связывает политическое разделение жизни с расколом между голосом и речью, тем самым напрямую указывая на связь нового исследовательского цикла с ранними работами, в текстах рубежа 1970–1980-х эскизно намечается круг тем, которые станут центральными в 1990-е и последующие годы. В предисловии к «Языку и смерти» Агамбен пишет, что «критика онтологической традиции западной философии не может быть завершена, если она не является в то же время критикой ее этической традиции»<sup>18</sup>. Когда на последних страницах второй части «Пользования тел» Агамбен пишет, что «модальная онтология уже больше не онтология, а этика» (ПТ 174), то это понятнейшее уточнение следует рассматривать в контексте процитированного суждения из «Языка и смерти». Онтология как этика — это конечный маршрут археологии понятий западной философии, промежуточными этапами которого оказываются вопросы политики, тогда как отправная точка — вопрос об онтологии языка, который раскрывается через связь языка с голосом.

В «Языке и смерти» исследование феномена негативности — преимущественно в работах Гегеля и Хайдеггера, но также и в средневековой поэзии, — позволяет Агамбену предложить гипотезу о Голосе (необходимость маркирования которого заглавной буквой станет понятна далее), который определяется как изначальная точка разделения: Голос есть место истока негативности. Оригинальность этого суждения тем более очевидна, если указать на скрытый в нем полемический выпад: определение Голоса через работу негативности нацелено против исследований о голосе Жака Деррида, которые Агамбен редко цитирует напрямую, но которые ему были хорошо известны<sup>19</sup>. Стоит напомнить, что в книге «Голос и феномен» (1967) французский философ

---

18. Agamben G. *Language and Death: The Place of Negativity* / K. E. Pinkus with M. Hardt (tr.). Minneapolis; Oxford: University of Minnesota Press, 1991. P. xiii (далее, когда цитируется это издание, в скобках указывается: ЯС и номер страницы).

19. Полемика Агамбена с Деррида неоднократно становилась предметом детальных исследований. Самая полная и детальная ее реконструкция — это

предпринял критику метафизических оснований феноменологии Гуссерля посредством прояснения того, какую роль в работах немецкого мыслителя играет голос. Отправная точка этого исследования Деррида может быть резюмирована двумя положениями: метафизика дает о себе знать всякий раз, 1) когда речь идет о возможности данности смысла («живого присутствия») в настоящем, 2) что обеспечивает опытом человеческого голоса как опытом, продуцирующим иллюзию данности смысла.

Голос симулирует сохранение присутствия. <...> Феноменологический голос и был этой духовной плотью, что продолжает говорить и быть для себя настоящей. <...> Идеальность объекта [поиск которой, согласно Деррида, направляет философское предприятие Гуссерля. — О. Г.] может иметь выражение только в таком элементе, чья феноменальность не имеет мирской формы. *Имя этого элемента — голос. Голос слышим.* Фонетические знаки слышатся субъектом, который предлагает их в абсолютной близости их настоящего. Единство звука и голоса <...> — это единственный случай, где ускользает различие между мирским и трансцендентальным; оно к тому же делает это различие возможным (курсив автора; подчеркивание мое. — О. Г.)<sup>20</sup>.

Очевидно, что в свете приведенных суждений Деррида, где голос постулируется как место некой утвердительной силы — как присутствия смысла в живом настоящем всякого опыта сознания, — тезис Агамбена о Голосе, который берет начало в пространстве негативности, требует пояснений. Прежде чем перейти к аргументации итальянского философа, позволяющей ему поставить подход Деррида под вопрос, следует указать на формулировку, выделенную в приведенной выше цитате, которая может быть прочитана как (редкий) случай согласия между двумя философами. Для обоих голос есть то, что делает возможным само различие — мирского и трансцендентального у французского мыслителя, речи и языка у итальянца. Оба солидарны в том, что голос следует считать (изначальной) точкой метафизической иллюзии, которая обеспечивает работоспособность онтологического

---

по-прежнему работа Кевина Эттелла (2015), одна из глав которой напрямую посвящена сравнительному анализу работ о голосе двух философов.

20. Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетея, 1999. С. 26, 27, 101, 106.

диспозитива. Однако устройство этого элемента диспозитива понимается Агамбеном совершенно иначе, нежели автором «Голоса и феномена».

Итальянский философ стремится показать ошибочность изначальной посылки французского мыслителя, которая опирается на определение метафизики как полноты присутствия. Для Деррида метафизический миф строится на презумпции возможности «чистой» позитивности, которой он дает имя — (само)присутствие сознания в настоящем, что влечет его конститутивную способность совпасть с самим собой<sup>21</sup>. Напротив, для Агамбена метафизика представляет собой место изначальной негативности, которое понимается как разделение и исключение (частным случаем которого является суверенное исключение, с анализа которого начинается цикл *Homo Sacer*). Если для француза голос — это опыт изначальной (интуитивной) данности (смысла, присутствия сознания для самого себя), то для итальянца голос — это всегда-уже смещенный голос, вытесненный в иное пространство, которое и получает именование «места негативности». Что это за пространство?

Голос <...> — это не просто *phone*, не просто звуковой поток, издаваемый фоническим аппаратом, так же как и Я, говорящий, не есть просто психосоматический индивид, от которого исходит звук. Голос как просто звук (голос животного), конечно, может быть свойством индивида, который его издает, но он никоим образом не может относиться к инстанции дискурса как таковой, не может открывать сферу высказывания. Голос, *phone* животного, действительно предполагается шифтерами, но лишь в качестве того, что обязательно должно быть удалено, чтобы мог состояться осмысленный дискурс. То, что происходит в языке [в зазоре. — О. Г.] между удалением [животного. — О. Г.] голоса и событием обозначения — это другой Голос <...>.

Но поскольку этот Голос (который мы теперь пишем с заглавной буквы, чтобы отличить его от голоса как простого звука) обладает статусом «уже не» (голос) и «еще не» (смысл), он с необходи-

---

21. Деррида задается вопросом, «не является ли идея познания и теории познания в себе метафизической», если она опирается на «вопрос о присутствии любого объективного содержания в сознании», где сознание «не означает ничего другого, кроме возможности самоприсутствия настоящего в живом настоящем» — Там же. С. 13, 18–19.

мостью представляет собой негативное измерение. <...> То, что артикулирует человеческий голос в языке, является чистой негативностью (ЯС 35).

Остановимся подробнее на приведенной аргументации. Агамбен в отличие от Деррида говорит не о голосе как о способности к извлечению звуков, которые обеспечивают (иллюзию) присутствия смысла в настоящем, а как об опыте, которому с самого начала присуще движение отрицания. Эттелл видит в их полемике полную противоположность заявленных позиций. «Голос Агамбена можно описать как диаметрально противоположность дерридианскому *phone*. Вместо присутствия — например, присутствия живого голоса — агамбеновский Голос — это именно негативность, та самая негативность, которая заложена в осмысленном человеческом языке»<sup>22</sup>. Представляется, что следует быть осторожным, описывая два подхода в качестве диаметрально противоположных. Скорее Агамбен не отрицает утверждение Деррида, а указывает на имманентно присущее ему смещение: человеческий голос — это всегда-уже то, что одновременно присутствует (как животное *phone*) и отсутствует (чтобы быть человеческим, такой голос должен быть лишен «чистоты» своего (животного) звучания). Иными словами, он есть и его нет одновременно. Но как это возможно?

Именно в этом месте становится понятно основное различие подходов Деррида и Агамбена. Хотя Деррида неоднократно подчеркивал, что «письмо» не есть действенная альтернатива «голосу», он признавал иерархическое доминирование последнего, что и определяет историю западной философии. Поэтому деконструкция фоноцентризма на определенном этапе неизбежно упирается в необходимость перевернуть иерархию элементов<sup>23</sup>. Именно от этого переворачивания уклоняется Агамбен, и делает это он за счет того, что указывает — пара голос/письмо являет собой не оппозицию взаимоисключающих элементов (голос или письмо), а тайный союз (голос и письмо, где союз «и» па-

---

22. Attell K. Op. cit. P. 79.

23. Ср.: «Деконструировать оппозицию — значит сначала в определенный момент перевернуть иерархию. Пренебречь этой фазой переворачивания — значит упустить из виду конфликтную и субординирующую структуру оппозиции. Поэтому перейти слишком быстро, не отдав должное пониманию предшествующей оппозиции, к нейтрализации, которая практически оставила бы поле в прежнем состоянии, — значило бы остаться без всяких средств действительного вмешательства в него» — Деррида Ж. Позиции / Пер. с фр. В.В. Библина. М.: Академический проект, 2007. С. 50.

радоксальным образом работает как механизм отрицания). Ссылаясь на работы древних грамматиков, итальянский философ показывает, что *phone* — это всегда-уже *gramma*:

...с самого начала западная мысль о языке помещает *gramma*, а не голос в место первоисточка. В действительности, в качестве знака *gramma* предполагает и голос, и его устранение, но в качестве элемента она обладает структурой полностью негативной самоаффектации, будучи следом самой себя. Философия отвечает на вопрос «Что есть в голосе?» так: в голосе ничего нет, голос — это место негативности, это Голос — то есть чистая временность. <...> Деррида полагал, что открыл путь к преодолению метафизики, тогда как на самом деле он лишь прояснил ее фундаментальную проблему. Ведь метафизика — это не просто приоритет голоса над *gramma*. Если метафизика — это рефлексия, которая ставит голос в качестве первоисточка, то верно также и то, что этот голос с самого начала задуман как снятый, как Голос. Определить горизонт метафизики просто через превосходство *phone* и поверить в свою способность преодолеть этот горизонт посредством *gramma* — значит представить себе метафизику вне ее сосуществования с негативностью. Метафизика всегда уже является грамματοлогией, и это фундаментология в том смысле, что *gramma* (или Голос) функционируют как негативное онтологическое основание (подчеркивание и курсив мои. — О. Г.) (ЯС 39).

Значимость этой аргументации для философского проекта Агамбена следует подчеркнуть отдельно. Приведенные размышления, восходящие к семинару 1979–1980 годов, практически дословно будут повторно воспроизведены в первом тексте книги 2016 года «Что такое философия?», который Агамбеном позиционируется как введение к проблематике цикла *Homo Sacer*. То есть вопрос о Голосе открывает исследование политической жизни. И практически полное отсутствие изменений в аргументации, которую разделяют несколько десятилетий, не может не поражать. Для сравнения с пассажем из «Языка и смерти» приведем цитату из *Experimentum Vocis*.

Голос, о котором здесь идет речь, уже не голос животного, но, опять же, голос, который обязатель-

но требуется переместить, чтобы у́ра́змата и дискурс вместе с ними смогли обрести свое не-место. Другими словами, [акт] произнесения помещает субъекта, того, кто говорит «я», «здесь» и «сейчас», в [пространство] артикуляции между голосом и языком, между «уже не» животное φωνή и «еще не» λόγος. Именно в этой негативной артикуляции располагаются буквы. Голос записывается, превращаясь в ἐγγράμματος в тот момент, когда субъект, тот, кто говорит «я», осознает себя на месте голоса. <...> *Модель западного знания в конечном итоге опирается на голос, который удален, на голос, который записывает сам себя* (курсив мой. — О. Г.)<sup>24</sup>.

Итак, вопрос о голосе для Агамбена — не один из множества сюжетов, с которыми он работал на протяжении лет, а точка, в которой сходятся основные мотивы его исследований. Именно проблематика голоса оказывается местом предельного вопрошания: что такое метафизика и как она может (если вообще может) быть преодолена? Не случайно именно Гегель и Хайдеггер открывают этот маршрут — две ключевые фигуры для мысли итальянского философа, — и не случайно в «Языке и смерти» вопрос о голосе в конечном итоге приводит к ключевому философскому вопросу — к проблеме Абсолюта. Наконец, именно в обозначенном ракурсе понятно определение онтологии как науки смещенного голоса (ЯС 86).

Таким образом, отталкиваясь от полемики Агамбена с Деррида по вопросу о голосе, можно говорить о двух формах метафизической иллюзии, на разоблачение которой претендуют два близких и вместе с тем предельно далеких друг от друга философских проекта. Если для Деррида метафизика определяется через позитивную полноту смысла (бытия), то Агамбену важно указать на присущий всякой (иллюзии) «позитивности» негативный след, избыток, влекущий за собой исключение и раскол. И важно то, что Голос по Агамбену свидетельствует не о чистом отрицании и полном стирании его акустической основы. Напомним процитированную выше фразу из «Языка и смерти»: «метафизика — это не просто приоритет голоса над *gramma*». Агамбен не заявляет диаметрально противоположный Деррида тезис, что метафизика — это не приоритет голоса над *gramma*. Он пишет, что метафизика — это *в том числе* приоритет голоса над *gramma*, к которому добавляется нечто, но это добавление функцио-

24. Agamben G. What is Philosophy? P. 24.

нирует в модусе отрицания. А именно речь идет о смещении и вытеснении, которые конститутивно присущи западному онтологическому диспозитиву, восходящему к Аристотелю.

Если попытаться схематизировать различие между подходами к критике метафизики Деррида и Агамбена с точки зрения истории философии, то местом различия следует считать вопрос о роли наследия Платона и Аристотеля. Деконструкция Деррида в полной мере соответствует тенденции французской мысли тех лет, нацеленной на «низвержение платонизма», тогда как опыт Агамбена — это последовательное разбирательство с наследием Аристотеля. Если, по словам итальянского философа, автор «Голоса и феномена» «представляет себе метафизику вне ее сосуществования с негативностью», то это потому, что метафизический исток он находит у Платона. Напротив, для Агамбена роль первоисточника играет наследие Аристотеля<sup>25</sup>. Но главное, на что позволяет обратить внимание этот, на первый взгляд локальный, сюжет из полемики двух мыслителей, так это на обозначение позитивной программы Агамбена. И теперь самое время, чтобы указать на одно едва заметное, но концептуально значимое различие между рефлексией о голосе в «Языке и смерти» и в статье *Experimentum Vocis*, опубликованной в 2016 году. Книга 1982 года заканчивается сближением опыта (о) Голоса(-е) с опытом Абсолюта<sup>26</sup> и указанием на весьма неопределенный горизонт дальнейшего маршрута: «что такое язык без Голоса <...> это то, что еще только предстоит осмыслить» (ЯС 95). Иными словами, в начале 1980-х направление дальнейшего исследования не было еще четко обозначено. Тогда как текст, изданный в книге 2016 года, конкретизирует вопрос, неизбежно вырастающий из обозначенной проблематики. Если опыт голоса всегда-уже затронут негативностью, то есть изначальным разделением<sup>27</sup>, без которого

---

25. Красноречивы в этом отношении первые строки параграфа «Онтологический диспозитив» из «Пользования тел». Ср.: «Археология первой философии должна начинаться с диспозитива разделения бытия, определяющего аристотелевскую онтологию. <...> Какими бы ни были термины, в которых это разделение артикулируется в ходе истории, решающим является то, что в традиции западной философии бытие, как и жизнь, всегда подвергаются исследованию, отталкиваясь от проходящего через них разделения» (ПТ 115).

26. Ср.: «философия — это диалог между человеком и его Голосом. <...> Абсолют есть само-предъявление Голоса. <...> Мысль — это приостановка голоса в языке» (ЯС, 95, 103).

27. Повторим еще раз: *phone* — это всегда такое *phone*, которое вымещается *gramma*, что делает «письмо» не альтернативой голосу, а механизмом, запускающим работу негативности, — именно здесь берет начало логика исклю-



онтологический диспозитив (как минимум в конфигурации Аристотеля) не может функционировать, тогда неизбежен следующий вопрос: «можно ли представить себе отношения между голосом и языком *иначе*, чем через букву (курсив мой. — О. Г.)?»<sup>28</sup> Вопрос об этом «иначе» присутствовал на страницах «Языка и смерти», но не был артикулирован со всей решимостью и неотложностью. В более общем виде его можно сформулировать так: если такое отношение — *отношение не через букву* — возможно, то на что оно может опереться? Изнутри этого вопрошания теперь можно вернуться к сюжету, с которого эта работа началась, — к вопросу о музыкальных метафорах в мысли Агамбена.

#### 4

Если анализ Агамбена верен, то есть если (человеческий) голос как *rhône* — это всегда-уже Голос (то, что вытеснено, исключено посредством фиксации на письме), то что тогда представляет собой последовательная критика фоноцентризма? Если фоноцентризм метафизической традиции — это не полнота присутствия (как полагал Деррида), а опыт исключения и разделения, то какая альтернатива здесь возможна (если она вообще возможна)? Именно в локусе этих вопросов анализ Агамбена обнаруживает свою связь с музыкальным элементом, который вступает с Голосом в необоходимые и парадоксальные отношения.

Задолго до того, как на страницах «Пользования тел» появились акустико-музыкальные метафоры «эха» и «музыки бытия» и до того, как опыт музыки был положен в основу новой политики в статье «Высшая музыка», итальянский философ уже наметил контуры связи между онтологией и музыкой. Первое значимое вторжение музыкального мотива — те страницы «Языка и смерти», где Агамбен разбирается с переходом от *Stimme* к *Stimmung*, от «голоса» к «настройке/настроенности» в «Бытии и времени» Хайдеггера. Если «*Stimmung* — это опыт того, что язык не является *Stimme* человека, и именно поэтому раскрытие мира, которое он приводит в действие, неотделимо от негативности», то есть если язык человека не есть его голос как позитивная данность;

---

чения, которую в первом томе *Homo Sacer* Агамбен описывает через понятия *zoé* и *bios*.

28. Agamben G. What is Philosophy? P. 25.



и если *Stimmung* «показывает, что между языком и голосом нет никакой связи, даже негативной», — тогда, утверждает Агамбен, вопрос о негативности не решается, а, напротив, гипертрофируется, так как *Stimmung* показывает, что Хайдеггера «негативность еще более радикальна, потому что она, как представляется, [даже] не опирается на удаленный голос» (ЯС 56, 57). Иными словами, Агамбен указывает на предел и ограниченность попытки разрешить апорию голоса в онтологии *Dasein*. Именно на этих страницах, что символично, в замечании, помещенном в скобки, итальянский философ делает первый шаг в сторону музыки.

Понятие *Stimmung*, которое обычно переводится как «настроение», должно быть здесь очищено от всякого психологического значения и возвращено к его этимологической связи со *Stimme*, и прежде всего к его изначальному акустико-музыкальному измерению; *Stimmung* появляется в немецком языке как перевод латинского *concentus* и греческого *armonia*. С этой точки зрения понятие Новалиса о *Stimmung* не как о [явлении] психологии, а как об [опыте] «акустики души» является проливающим свет [на этот предмет] (подчеркивание и курсив мои. — О. Г.) (ЯС 55–56).

Что крайне важно в приведенной цитате? Хотя Агамбен признает недостаточность попытки Хайдеггера разрешить апорию онтологии в опыте *Dasein*, он также признает, что именно Хайдеггером (интуитивно) намечено движение, которое следует продолжить и скорректировать. *Stimmung* не решает проблему Голоса, так как не устраняет его негативность, а лишь ее радикализирует; однако в этом движении, воспроизводящем логику, в целом свойственную мысли Агамбена, «там, где опасность, там и спасение», приоткрывается завеса того пути, который направит в дальнейшем мысль итальянского философа.

Второе концептуальное вторжение музыкальных метафор появляется также на страницах «Языка и смерти», где делается уже следующий — по отношению к мысли Хайдеггера — шаг. Обращаясь к «предельному опыту языка в рамках поэтической традиции» (ЯС 66), Агамбен пытается показать, что именно опыт провансальской поэзии открывает горизонт современной литературы. Разрыв между классикой и современностью здесь проходит по линии обращения с языком: если для классики язык есть уже данное простран-

ство, внутри которого следует научиться пользоваться предложенными лингвистическими ресурсами, то именно опыт трубадуров впервые в истории литературы свидетельствует о границе языка и ее осознании. Провансальская поэзия открывает то, что язык не дан и не есть, а он может случиться — как событие, — если вступить с ним в определенный тип (любовного) отношения. Именно в основе этого любовного опыта языка (и с языком) Агамбен обнаруживает музыкальный элемент.

Согласно этимологии провансальское *trobar* происходит от народно-латинского *tropare* и позднелатинского *attropare*, от латинского *tropus*, которое означает риторическую фигуру, или, что более вероятно, от *tropus* в его музыкальном значении, обозначающем песню, вставленную в литургию (подчеркивание и курсив мои. — О. Г.) (ЯС 67).

Сам по себе ход мысли, связывающий звучание поэтического слова с музыкой, мягко говоря, не оригинален. Однако он становится таковым в том контексте, к которому Агамбен приписывает музыкальную природу поэзии. Но чтобы решить значение этой мысли стало ясно, потребуется ввести еще одно понятие, без которого онтология языка итальянского философа и связь поэтического элемента с музыкальным так и останется загадочной. Речь идет о местоимении первого лица единственного числа или вообще — о шифтерах<sup>29</sup>.

Чтобы кратко пояснить роль местоимений и шифтеров в мысли Агамбена, обратимся к третьей главе третьего тома *Ното Сасер*, где он показывает, что опыт субъективности неразрывно связан с опытом десубъективации и этот парадоксальный переход обеспечивается тем опытом языка, который рожден из парадокса первого лица единственного числа. А именно из загадочности вопроса «что значит сказать Я?». Именно этот вопрос позволяет лучше всего почувствовать то напряжение, которое проистекает из presupпозиционной структуры языка, о которой (со ссылкой на Гегеля) речь шла выше: а именно язык как предельный опыт

---

29. Как утверждает Эттелл, проблематика «местоимения первого лица, проанализированная прежде всего Бенвенистом в работах 1950-х и 1960-х гг., оказывается именно тем ключом к двери, которая проводит Агамбена через парадоксы субъективности и феноменологического опыта» — Attell K. Op. cit. P. 55.

Внешнего. Или по-другому — язык как опыт того, что не может быть присвоено<sup>30</sup>. Чтобы понять эту мысль, Агамбену и требуется анализ такого феномена языка, как шифтеры, проведенный Бенвенистом. В целом ряде работ итальянский философ подробно останавливался на этой проблематике, однако лаконичнее всего эта позиция резюмирована на страницах работы «Что остается после Освенцима?», поэтому нижеследующая цитата из этой работы призвана сэкономить время на введение этого сюжета в контекст данной работы.

Всякий язык располагает набором знаков (лингвисты называют их шифтерами, или индикативными символами, в числе прочих к ним относятся местоимения «я», «ты», «этот», наречия «здесь», «сейчас» и т. д.), призванных помочь индивиду присвоить себе язык и воспользоваться им. Общим для всех этих знаков является то, что в отличие от других слов они не имеют лексического сигнификата, который можно было бы определить в реальных терминах: эти знаки могут обретать значение только в содержащем их речевом акте. <...> Индивид может воспользоваться языком, только отождествив себя с событием говорения, а не с тем, о чем в нем говорится. Но что в таком случае означает «присвоить себе язык»? Как в таких условиях взять слово? Если хорошо подумать, переход от языка к дискурсу — это парадоксальный акт, подразумевающий одновременно и субъективацию, и десубъективацию. <...> Неудивительно, что поэты, сталкиваясь с этой заключенной в речевом акте глубинной чуждостью, чувствуют что-то вроде ответственности и стыда. Видимо поэтому Данте в «Новой жизни» предписывает поэтам под страхом «большого стыда» *писать стихи так, чтобы потом можно было «разъяснить смысл сказанного в прозе»*. И трудно забыть слова, которые произнес Рембо, вспоминая время, когда он был поэтом: «Я не мог продолжать,

---

30. Здесь следует напомнить, что категория «неприсваиваемого» является одной из центральных в «Пользовании тел», где язык — как неприсваиваемое — оказывается в одном ряду с телом и пейзажем (ПТ 80–94). На русском языке эта линия представлена в статье «Неприсваиваемое» из сборника «Творение и анархия». См.: Агамбен Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии / Пер. с ит.; под ред. М. Лапиловой. М.: Гилея, 2021. С. 57–94.

я сошел бы с ума, к тому же... это было дурно» (курсив мой. — О. Г.)<sup>31</sup>.

Запомним и вернемся далее к озвученному Данте поэтическому императиву, что написанное в стихе должно быть доступно для воспроизведения в прозе. Пока же зафиксируем следующее: приведенные размышления из книги 1998 года берут начало в исследованиях конца 1970-х годов, кульминационной точкой которых оказываются страницы о провансальской поэзии в «Языке и смерти». Шифтеры, о которых говорит Агамбен в третьем томе *Homo Sacer*, — это локус языкового эксперимента, где одновременно рождается современная поэзия и обозначается ее онтологическое основание (а точнее — онтологическое основание человеческого бытия в языке). (Не)возможность, предельная проблематичность оперировать местоимениями — это симптом радикального исключения и разрыва. В том месте, где язык ничего не говорит и ничего не может сказать — то есть не вступает в коммуникацию и не работает как знак-указатель, — остается «чистая» речь, которая ни на кого и ни на что не направлена. Здесь функционирует лишь чистая артикуляция, «просто» речь. Но такая речь — это и есть Голос как место негативности: она уже не животное *phone*, но еще не осмысленная речь. Эта ситуация — предельная точка апории, которую Агамбен приписывает западной онтологической традиции, восходящей к диспозитиву Аристотеля. Если «бытие это конститутивно есть то, что „сказано“, и то, что „означает [нечто]“» (ПТ 12), тогда именно в точке, где сказанное ни к кому не обращено и ничто не означает, обнаруживается место, из которого онтологическое разделение и логика исключения берут начало. Однако приведенный пассаж из «Что остается после Освенцима?», хотя и воспроизводит характерные для Агамбена ходы мысли в отношении структуры языка, игнорирует один мотив, который остался лишь на страницах «Языка и смерти», пропав из других работ, где речь заходит о местоимениях и шифтерах. Речь идет о феномене «супершифтера».

Анализируя стихотворение Джакомо Леопарди «Бесконечное», Агамбен показывает, как поэтический опыт совпадает с философским опытом языка и именно это позволяет ему указать на еще один элемент (своего рода излишек

---

31. Он же. *Номо Сасер*. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с ит.; под. науч. ред. Д. Новикова. М.: Европа, 2012. С. 124, 125, 126.

по отношению к самому языку), который получает странное название «супершифтера». Таким «супершифтером» оказывается «метрико-музыкальный» элемент стиха, структура которого определяет каждую поэму в ее своеобразии.

Метрико-музыкальный элемент, прежде всего, являет поэму как место памяти и повторения. <...> Посредством музыкального элемента поэтический язык поминает свое собственное недоступное место происхождения и говорит о событии языка, которое не может быть сказано (иными словами, он достигает недостижимого). <...> Именно в той мере, в какой и для философии опыт места языка становится ее главной проблемой (проблемой бытия), [можно утверждать, что] Платон верно определил философию как «высшую музыку» (*os philosophias* <...> *ouses megisles mousikes*: Федон 61a), а музу философии — как «подлинную музу» (*tes alethines mouses tes meta logon te kai philosophias*; Государство 548b). Таким образом, «противостояние», которое всегда происходило между поэзией и философией, — есть нечто большее, чем простое соперничество. Обе практики стремятся ухватить то изначальное, недоступное место слова, которое для говорящего человека является высшим пределом. Но и поэзия, и философия, если они верны своему музыкальному вдохновению, в конце концов, показывают это место как недостижимое (подчеркивание и курсив мои. — О. Г.) (ЯС 78).

Не поэзия *или* философия, а поэзия *и* философия — следствие императива Данте, писать стихи так, чтобы смысл сказанного можно было разъяснить в прозе. Что обеспечивает эту (не)возможность? Феномен «супершифтеров», который есть метрико-музыкальный элемент стихотворения.

Приведенные цитаты в их единстве призваны показать, что круг замкнулся. Философия как «высшая музыка», которая появляется на последних страницах статьи «Музыка и политика» из сборника 2016 года «Что такое философия?» и проект модальной онтологии, обозначенный как «музыка бытия», — все эти музыкальные мотивы восходят к работам о голосе. А именно к негативной онтологии Голоса, цель преодолеть которую Агамбен поставил в начале своего исследовательского пути. По меньшей мере все вышесказанное, призвано показать: то, что в «Пользовании тел» может показаться случайными метафорами, на самом деле следу-

ет понимать как попытку обозначить новые онтологические понятия. Однако генеалогия понятий, проясняя их не случайность тем не менее не всегда позволяет довести их ясность до предела. Проблема в том, что мысль Агамбена о модальной онтологии как о музыке бытия — даже через ее привязку к ранним работам о языке и голосе — все еще крайне сложна и противоречива. В схематичном виде она может быть выражена посредством следующей формулы-парадокса: *музыкальный элемент — это то, что позволяет ухватить негативность в позитивной форме (в модусе как мелодической модуляции)*. Музыка — это опыт преодоления негативности Голоса. Это такой не-элемент языка (музыка не есть язык сама по себе, не есть она и его часть), который изнутри негативности Голоса — как того, что всегда уже смещено и удалено, — может проявить утвердительное начало. «Метрико-музыкальный» элемент стихотворения — это не только то, что ускользает от коммуникативной и денотативной функции языка: на это способен уже «просто» голос — в своей негативности голос способен приостанавливать, исключать, вытеснять. Музыка же сверх того обеспечивает движение, которое не связано с языковым рождением смысла, но которое не вымещается и буквой. Иными словами, в отличие от Голоса, который всегда есть голос, зачеркнутый буквой, вытесненный письмом, музыку невозможно стереть и вытеснить при помощи *gramma*<sup>32</sup>. Дело в том, что музыка не есть *phone*, которое можно было бы обособить (чем и занимается фонология), — потому что музыка есть «поток». Прочитируем еще одно место из *Experimentum Vocis*, которое призвано указать на предельную апорию фонологии, из которой берет начало онтология «поточков» в модальной онтологии.

---

32. В свете этих суждений представляется крайне интересным перечитать работу Филиппа Лаку-Лабарта *Musica Ficta*, где эксплицирован агон между музыкой и поэзией с одной стороны и музыкой и философией — с другой. Отметим, что Агамбен в этой книге Лаку-Лабарта появляется дважды, оба раза в связи с неологизмом «музыкаски», который итальянский философ использует в статье «Высшая музыка». В главе про Малларме Лаку-Лабарт ссылается на вариант перевода неологизма Вальтера Беньямина из его диссертации о романтизме, предложенный именно Агамбеном, — где музыкальное одновременно является музыкаским. Ср.: «не забудем, что музыка — это Музыка или „Музыкаское“ <...> Этот варваризм почерпнут у Вальтера Беньямина, который в своей диссертации о немецком романтизме обкатывает по поводу геттевской теории искусства, не насилуя, впрочем, немецкий язык, неологизм „das Musische“. Идеей подобного перевода я обязан Джорджо Агамбену» — Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера) / Пер. с фр., послесл. и прим. В. Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома; Азбука, 1999. С. 99.

В акте речи звуки не следуют друг за другом, но настолько тесно переплетаются и связываются, что объединения, при помощи которых мы считаем, что способны различать их как на морфологическом, так и на фонетическом уровнях, на самом деле представляют собой совершенно непрерывный поток<sup>33</sup>.

Присутствующий здесь образ потока следует читать в контексте тех страниц «Пользования тел», где «модус» определяется как «ритмическая природа бытия», а само бытие — как «поток» (ПТ 173). Таким образом, проект модальной онтологии, который представляет собой позитивную программу цикла *Homo Sacer*, совершенно неслучайно получает объяснение посредством музыкальных метафор: речь идет не просто о потоках и не просто об акустических потоках, волновая природа которых делает проблематичным их членение. Переход от звукового потока к музыке бытия — это движение в направлении онтологии модусов, которая лишь частично (в форме «эха») напоминает о модусах Спинозы. Понятие музыки бытия — горизонт, в направлении которого разворачивается не археологический проект Агамбена, а та часть его творчества, которая предлагает позитивную программу. Философия как «высшая музыка» по Платону — это не то, с чего начинается западная традиция мысли, а то, в направлении чего она (должна быть) направлена. Музыка бытия — не метафора, призванная еще одной риторической фигурой раскрасить проект модальной онтологии, а центральное понятие в мысли Агамбена. Если задаться вопросом — может ли первая философия преодолеть свое конститутивное разделение, то есть присущую ей логику исключения? — то этот вопрос с необходимостью должен быть сопряжен с опытом музыки.

## 5

На этом настоящую работу можно было бы завершить. Как представляется, заявленная цель — поместить в контекст философского проекта Агамбена музыкальные метафоры из «Пользования тел» и указать на их значимость как ключевых понятий — достигнута. Дальнейшая работа должна

---

33. Agamben G. What is Philosophy? P. 21.



представлять собой уже не реконструкцию, а конструкцию модальной онтологии, которая в своем основании должна быть понята как опыт музыки<sup>34</sup>. Подобная цель предполагает уже совсем иное исследование. Здесь в завершающей части работы будет предложено дополнение, которое одновременно призвано 1) завершить приведенную выше аргументацию еще одним примером и 2) указать на более конкретное место, которое следует рассматривать как исток модальной онтологии. Для этого обратимся к одной малоизвестной статье Агамбена.

Среди работ итальянского философа есть один текст, который крайне редко привлекает внимание исследователей<sup>35</sup>. В 1980 году, то есть в то же время, когда итальянский философ проводит семинар, материалы которого легли в основу книги «Язык и смерть», он пишет предисловие к циклу о господине Тэсте Поля Валери. Статья «Я, глаз, голос» — это опыт реконструкции философской генеалогии одного из самых известных «концептуальных персонажей» модернистской литературы. Для Агамбена очевидна укорененность опытов Валери в картезианской традиции мысли, однако фигура господина Тэста представляет собой не столько повторение жеста Декарта, сколько его деконструкцию, цель которой — указать на предел философской рефлексии, присущий западной традиции мысли<sup>36</sup>. Структура этого текста хотя и кажется органичной, но вместе с тем неочевидной: почему опыт господина Тэста — это опыт, который раскалывается на две перспективы? Перспективу субъекта как субъекта зрения («я вижу, следовательно, я смыслю, следовательно, я существую») и перспективу субъекта высказывания

---

34. Отчасти в этом направлении движется Наоми Уозем-Смит, когда она показывает и то, что «эхо Лейбница располагается в центре философского проекта Агамбена», и то, что «голос — это черта изначально музыкального (*music*) характера языка, который открывает раскол между музыкой и языком». См.: Waltham-Smith N. A Music Worthy of the Name. Or, Agamben's Musicology // CR: The New Centennial Review. 2018. Vol. 18. № 2. P. 186; *Idem*. The Use of Ears: Agamben Overhearing Derrida Overhearing Heidegger // Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. 2020. № 33. P. 113–149.

35. Хотя в книге Эттелла целая глава посвящена проблематике голоса, эта работа там не упоминается ни разу.

36. Ср.: «Картезианское происхождение господина Тэста не нуждается в доказательстве. Валери сам несколько раз называет своего героя как „мое *cogito*“. <...> Однако операция Валери — нечто большее, чем простое возобновление картезианского опыта *cogito*. Возобновление, которое он производит, — это на самом деле одновременно и деконструкция: то, что было принципом и основанием, становится театральной фикцией и невозможной границей» — Агамбен Дж. Я, глаз, голос // Versus. 2023. № 2.



(«я говорю — а точнее я подаю голос — следовательно, я существую»). Иными словами, этот раскол вписан в оппозицию *gramma*, смысл которой можно схватить, лишь увидев «букву», и *phone*, которое бесплотно в своей слышимости. «Я», о котором идет речь в этом тексте, помещено в разрыв между «глазом» и «голосом».

Внимательное чтение этого текста показывает, что речь не идет ни о бинарной оппозиции между глазом и голосом, ни о генетической последовательности от глаза к голосу. Скорее, вчитываясь в тексты Валери, Агамбен пытается указать на место предельного опыта, который всегда уже оказывается экспериментом. В этом смысле конвенциональная модель субъекта (по)знания, опирающаяся преимущественно на оптические метафоры (стоит вспомнить, что именно вопрос видимости положен в основу классификаций нововременных опытов знания — ясное/смутное и т. п.), восходящая к Декарту<sup>37</sup>, в текстах его внимательного читателя трансформируется, в результате чего вопрос о зрении становится вопросом о голосе. Именно это определяет структуру статьи Агамбена, которая начинается с разделов «Я и глаз» и завершается параграфами «Я и голос». То, что здесь особенно важно, — опыт Валери позволяет Агамбену эксплицировать свой подход к данному вопросу.

После того как театрально распалась непосредственная связь между Я, глазом и основанием субъекта как единства видящего и видимого в опыте смотрения в зеркало, осталось еще одно начало, в котором западная метафизика искала единство субъекта: его непосредственное присутствие в опы-

---

37. Следует, однако, уточнить, что проблематика голоса и слуха, имплицитно присутствует у Декарта; она лишь оказалась вытеснена вниманием исследователей к опыту зрения как модели знания. Когда в третьем размышлении он пишет, что «истинно все то, что я воспринимаю весьма ясно и отчетливо» (См.: Декарт Р. Сочинения. СПб.: Наука, 2015. С. 151), то эта ясность может быть не только видимой, но и слышимой. Не бесполезно в этом контексте напомнить, что в одной из юношеских работ *Compendium Musicae* (1618), которую Декарт посвятил Исааку Бекману, есть следующие строки: «человеческий голос кажется нам более приятным, потому что он напрямую созвучен нашей душе. Аналогично этому голос близкого друга приятнее голоса врага из-за симпатии или антипатии чувств — подобно тому, как говорят, что овечья шкура, натянутая на барабан, не издаст никакого звука при ударе, если в это же время будут бить в барабан, в котором прячется волк (курсив мой. — О. Г.)» — Цит. по: Negri A. The Political Descartes / A. Toscano, M. Mandarini (tr.). L.: Verso, 2007. P. 42–43.

те речи через индикаторы высказывания и прежде всего местоимение Я.

Валери был настолько увлечен местоимением Я, что можно сказать, что все его творчество (в первую очередь «Господин Тэст») не что иное, как размышление о Я и борьба с Я. С удивительной прозорливостью он предугадал открытия современной лингвистикой особой природы местоимения как указателя высказывания<sup>38</sup>.

Результатом рефлексии Валери по данному вопросу становится аргументация, предвосхищающая работы Деррида и практику деконструкции.

Подобно тому, как он сумел уловить чисто театральный характер субъекта зрения в «Диоптрике» Декарта, так и тут он предостерегает от идеи о том, что Я может указывать на нечто единое и непосредственно присутствующее. Потому что у субъекта языка нет другого единства, кроме того, которым его из раза в раз наделяет инстанция речи. <...> Я у Валери — чистая несубстанциальная граница. <...> Ставка Валери в том, чтобы выйти за пределы Я, при этом его не отменяя, к чувственности и телу. Голос («на струне голоса») — в силу того, что он привлекает одновременно и к языку, и к телу — делает возможной эту состыковку сознания и чувства, Я и тела. Но существует ли в действительности такая возможность? <...> Если голос поэзии — ничей голос, нет никакой возможности найти точку, в которой Я или тело дают к ней непосредственный доступ. Однако есть место — место, образующее, может быть, самый интимный опыт Валери, — где Я, кажется, действительно преодолевает само себя, чтобы достичь за пределами языка «темной субстанции, каковой мы являемся, сами того не ведая»<sup>39</sup>.

Приведенные цитаты из статьи Агамбена «Я, глаз, голос», значимые сами по себе в контексте исследований о Валери, следует перечитать в свете того, что было сказано на предыдущих страницах. Они позволяют увидеть не только то, что фигура господина Тэста и иные работы его создателя являются обязательным условием для предельной рефлексии

---

38. Агамбен Дж. Я, глаз, голос. С. 48–49.

39. Там же. С. 50.

сии о языке и онтологии<sup>40</sup>, но и, как представляется, помогают корректнее понять мысль самого Агамбена. А именно лишь на страницах этой малоизвестной статьи можно найти указание на конечную цель поисков итальянского философа, которая совпадает с поисками французского поэта.

Размышления Валери о голосе устремлены в направлении не предельного опыта знания, а полноценного опыта жизни. Мысль Валери хотя и рождается из картезианства, вместе с тем заражена страстью витализма. В своей статье Агамбен приводит следующие слова Валери, в которых последний указывает на принципиальное различие между своими работами и опытами Малларме, который, как известно, является главным учителем создателя господина Тэста.

Но в самом деле кто говорит в поэзии? Малларме хотел, чтобы это был сам язык.

---

40. Примечательным примером исследовательской асинхронии в данном вопросе является опыт Деррида. Когда в 2002 г. за два года до смерти на одной из сессий семинара «Зверь и суверен» он обратился к анализу «Вечера с господином Тэстом», то полностью проигнорировал вопрос о голосе, который является ключевым для Валери. Однако в тексте 1971 г. «*Qual quelle. Источники Валери*», который вошел в книгу «Поля философии», Деррида — без ссылок на цикл о Тэсте — напрямую предвосхищает размышления о значимости голоса, которые подхватит в 1980 г. Агамбен. Ср.: «необходимо напомнить, что понятия стиля и тембра в исследованиях Валери обладают точным определением. Тембр голоса помечает своим незамещаемым качеством событие языка. В этом он важнее, чем форма знаков или содержание смысла. В любом случае он никогда к ним не сводится. <...> Если существует поэтическое событие, оно звучит в тембре; если существует литературное событие, оно вписывается в стиль. <...> Стиль, восполняя тембр, стремится повторить событие чистого присутствия, уникальность источника, присутствующего при том, что он производит, если только предполагать, что единство тембра — коль скоро оно вообще определимо — когда-либо обладает чистотой события. <...> Но если существует тембр и стиль, можно ли из этого заключить, что источник представляется здесь? Нет. Вот почему Я теряется в них, или по крайней мере подставляется в самой операции господства. Тембр моего голоса, стиль моего письма — это то, что для (одного) Я никогда не будет присутствующим. Я не слышу и не распознаю тембр своего голоса. Если мой стиль и отмечается, то на поверхности, которая остается для меня невидимой, нечитаемой (курсив автора. — О. Г.)» — Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012. С. 337. Столь объемная цитата представляется оправданной, так как она позволяет еще раз подтвердить высказанный выше тезис: для Деррида голос — это (иллюзорный) метафизический предел, который притязает на позитивность присутствия. Агамбен до определенного момента полностью следует за Деррида, но, достигая пределов деконструкции, делает еще один шаг, указывая на негативность, вписанную в голос, которая требует не исключения вопроса о голосе как ошибочного, а его иной постановки. Вопрос о музыке — и есть эта иная формулировка вопроса о голосе.

Для меня — возможно — бытие, живое и мыслящее (в этом отличие), — которое подталкивает сознание ухватить свою собственную чувственность — развивая ее свойства в их собственных импликациях — откликах, симметриях и т. д. — на струне голоса. Одним словом, *язык, возникающий из голоса*, а не *голос — из языка* (курсив мой. — О. Г.)<sup>41</sup>.

В чем разница между «языком, возникающим из голоса» и «голосом — из языка»? Это та формула, которая лаконично выражает движение мысли Агамбена, когда он указывает на опыт музыки как альтернативу негативности Голоса в (постаристотелевской) философии. Голос, рожденный из языка, — это голос, рожденный при разделении (из онтологического диспозитива Аристотеля). Это тот самый голос, который уже не животное *phone*, но еще не осмысленная речь. Этот голос есть место онтологического разлома, который продуцирует логику исключения. Напротив, язык, возникающий из голоса, должен быть опытом по ту сторону этого разделения и исключения. Это место нейтрализации онтологического диспозитива западной мысли. Иными словами, такой голос — это опыт «высшей музыки», о которой говорит Сократ в «Федоне». И эта музыка неразрывно связана с опытом жизни<sup>42</sup>.

Статья Агамбена заканчивается указанием на апорию. Хотя Валери — в отличие от многих философов — смог верно сформулировать предельный вопрос, в своих работах он столкнулся с тем, что единственной формой «языка, возникающего из голоса» может быть опыт плача. Слезы, а не голос — вот место предельной близости, зона неразличения между сознанием и телом, языком и речью. Плач — это опыт нейтрализации оппозиций. Однако опыт плача у Валери —

---

41. Агамбен Дж. Я, глаз, голос. С. 51.

42. В свете предложенного анализа представляется важным скорректировать критику Агамбена, которую предложили Лоренцо Кьеза и Франк Руда в важной, но не бесспорной статье, где они обозначают проект итальянского философа как «лингвистический витализм». — См.: Chiesa L., Ruda F. The Event of Language as Force of Life. Agamben's Linguistic Vitalism // Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities. 2011. Vol. 16. № 3. P. 163–180. Если и корректно говорить о витализме в мысли Агамбена (что отчасти объясняется скрытым, но сильным влиянием Спинозы и Делёза, однако вопрос о витализме итальянского философа следует рассмотреть отдельно), то речь, скорее, идет о «музыкальном витализме», который противостоит негативности, сопряженной с опытом языка (где раскрывается не опыт жизни, а смерти). В этом смысле образ «музыкального витализма» можно использовать как альтернативное название проекта «модальной онтологии».

это опыт невозможной смерти, которая становится не спасением, а, как утверждает Агамбен, напротив, приговором:

субъект языка не может — поднявшись по «струне» голоса — дотронуться до источников слез. Только умирая, Я могло бы пробиться вовне самого себя, но именно это Я сделать не может, потому что сознание — эта чистейшая театральная фикция — не может умереть, а может только до бесконечности повторяться. <...> В переживании смерти ему отказано. До самого последнего момента смерть для него — «искушение», «невообразимая вещь, проникающая в дух раз за разом под видом желания и ужаса». Но то, что находится по ту сторону этого желания и этого ужаса, не может выразить ни один голос. Ставка Валери остается без ответа<sup>43</sup>.

Проект Агамбена модальной онтологии во всем комплексе музыкальных метафор, которые возникли на страницах «Пользования тел», может быть понят как попытка повысить ставку Валери и найти место разрешения ее предельной апории. По ту сторону критики голоса у Деррида на ином уровне по сравнению с опытами о голосе Валери — разворачивается движение мысли Агамбена, корректное понимание которой предполагает сосредоточение внимания на опыте философии как «высшей музыки». То есть речь идет о продолжении жеста Платона.

## Библиография

- Агамбен Дж. Высочайшая бедность. Монашеские правила и форма жизни / Пер. с ит. и лат. С. Ермакова. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2020.
- Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное / Пер. с ит. и нем. Б. Скуратова. М.: Издательский центр РГГУ, 2012.
- Агамбен Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии / Пер. с ит.; под ред. М. Лапиловой. М.: Гилея, 2021.
- Агамбен Дж. Я, глаз, голос // *Versus*. 2023. № 2. С. 39–56.
- Агамбен Дж. *Nomo Sacer*. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. с ит. И. Левиной и др.; под науч. ред. Д. Новикова. М.: Европа, 2011.
- Агамбен Дж. *Nomo Sacer*. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с ит.; под. науч. ред. Д. Новикова. М.: Европа, 2012.
- Декарт Р. Сочинения. СПб.: Наука, 2015.
- Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.

---

43. Агамбен Дж. Я, глаз, голос. С. 54.

- Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля/Пер. с фр. С.Г. Кашиной, Н.В. Суслова. СПб.: Алетейя, 1999.
- Деррида Ж. Позиции/Пер. с фр. В.В. Бибихина. М.: Академический проект, 2007.
- Деррида Ж. Поля философии/Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012.
- Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера)/Пер. с фр., послесл. и прим. В.Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома; Азбука, 1999.
- Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид/Под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999.
- Agamben G. *Idea of Language//Potentialities. Collected Essays in Philosophy* / D. Heller-Roazen (tr., ed.). Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 39–47.
- Agamben G. *Infancy and History: The Destruction of Experience*/L. Heron (tr.). L.; N.Y.: Verso, 1993.
- Agamben G. *Language and Death: The Place of Negativity*/K.E. Pinkus with M. Hardt (tr.). Minneapolis; Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- Agamben G. *The Thing Itself//Potentialities. Collected Essays in Philosophy* / D. Heller-Roazen (tr., ed.). Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 27–38.
- Agamben G. *The Use of Bodies (Homo Sacer, IV, 2)*/A. Kotsko (tr.). Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Agamben G. *What is Philosophy?*/L. Chiesa (tr.). Stanford: Stanford University Press, 2018.
- Attell K. Giorgio Agamben. *Beyond the Threshold of Deconstruction*. N.Y.: Fordham University Press, 2015.
- Chiesa L., Ruda F. The Event of Language as Force of Life. Agamben's Linguistic Vitalism//Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities. 2011. Vol. 16. № 3. P. 163–180.
- Negri A. *The Political Descartes*/A. Toscano, M. Mandarini (tr.). L.; N.Y.: Verso, 2007.
- Waltham-Smith N. A Music Worthy of the Name. Or, Agamben's Museicology //CR: The New Centennial Review. 2018. Vol. 18. № 2. P. 179–202.
- Waltham-Smith N. The Use of Ears: Agamben Overhearing Derrida Overhearing Heidegger//Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. 2020. № 33. P. 113–149.

## “The Music of Being”: a note on a metaphor from Giorgio Agamben's last volume of *Homo Sacer*

**Oleg Goryainov.** Samara state academy for gifted children (Nayanova), Russia, critiquefailagain@gmail.com.

The article attempts to clarify the place and meaning of musical-acoustic metaphors that appear in the last volume of *Homo Sacer*, *The Use of Bodies*, in connection with the project of modal ontology. The definition of philosophy as the “supreme music,” increasingly common in the pages of his later texts, suggests that this is not just a figurative meaning of musical images but an attempt to give them conceptual weight. To clarify the musical basis of philosophy, the article offers an analysis of a number of statements from *The Use of Bodies* in the context of Agamben's early reflections on language and voice (most notably in *Language and Death*). The analysis allows us to show that musical metaphors mark the direction of Agamben's positive program, particularly the project of modal ontology, which seeks to resolve the aporia of the ontological apparatus that

traces back to Aristotle. Although the aim of the article is mainly technical—to fit only apparently incidental musical metaphors into the logic of Agamben's entire philosophical project—it seems that this analysis may be useful in clarifying the basis for understanding and critiquing the thought of the Italian philosopher.

Keywords: *Giorgio Agamben; Jacques Derrida; ontology of language; voice; music of being; modal ontology.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-2-165-200

## References

- Agamben G. *Homo Sacer. Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Homo Sacer. Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone] (ed. D. Novikov), Moscow, Europe, 2012.
- Agamben G. *Homo Sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'* [Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita] (tr. I. Levina et al.; ed. D. Novikov), Moscow, Europe, 2011.
- Agamben G. *Idea of Language. Potentialities. Collected Essays in Philosophy* (tr., ed. D. Heller-Roazen), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 39–47.
- Agamben G. *Infancy and History: The Destruction of Experience* (tr. L. Heron), London; New York, Verso, 1993.
- Agamben G. *Language and Death: The Place of Negativity* (tr. K.E. Pinkus with M. Hardt), Minneapolis; Oxford, University of Minnesota Press, 1991.
- Agamben G. *Otkrytoe. Chelovek i zhivotnoe* [L'aperto. L'uomo e l'animale] (tr. B. Skuratov), Moscow, RGGU, 2012.
- Agamben G. *The Thing Itself. Potentialities. Collected Essays in Philosophy* (tr., ed. D. Heller-Roazen), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 27–38.
- Agamben G. *The Use of Bodies* (Homo Sacer, IV, 2) (tr. A. Kotsko), Stanford, Stanford University Press, 2015.
- 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.
- Agamben G. *Vysochaishaya bednost'. Monasheskije pravila i forma zhizni* [Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita] (tr. S. Ermakov), Moscow, Gaidar Institute Press, Saint-Petersburg, Fakul'tet svobodnykh iskusstv i nauk SPBGU, 2020.
- Agamben G. *What is Philosophy?* (tr. L. Chiesa), Stanford, Stanford University Press, 2018.
- Agamben G. *Ya, glaz, golos* [L'io, l'occhio, la voce]. *Versus*, 2023, no. 2, pp. 39–56.
- Attell K. *Giorgio Agamben. Beyond the Threshold of Deconstruction*, New York, Fordham University Press, 2015.
- Chiesa L., Ruda F. The Event of Language as Force of Life. Agamben's Linguistic Vitalism. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, 2011, vol. 16, no. 3, pp. 163–180.
- Deleuze G. *Logika smysla* [Logique du sens] (tr. Ya.I. Svirskii), Moscow, Raritet, Ekaterinburg, Delovaya kniga, 1998.
- Derrida J. *"Golos i fenomen" i drugie raboty po teorii znaka Gusserlya* [La Voix et le Phénomène et d'autres travaux sur la théorie des signes de Husserl] (tr. S.G. Kashina, N.V. Suslov), Saint Petersburg, Aleteiya, 1999.
- Derrida J. *Polya filosofii* [Marges de la philosophie] (tr. D.Yu. Kralechkin), Moscow, Akademicheskii proekt, 2012.
- Derrida J. *Pozitsii* [Positions] (tr. V.V. Bibikhin), Moscow, Akademicheskii proekt, 2007.
- Descartes R. *Sochineniya* [Works], Saint-Petersburg, Nauka, 2015.

- Lacoue-Labarthe Ph. *Musica ficta (figury Vagnera)* [Musica ficta: figures de Wagner], Saint Petersburg, Aksioma; Azbuka, 1999.
- Negri A. *The Political Descartes* (tr. A. Toscano, M. Mandarini), London; New York, Verso, 2007.
- Plato. *Fedon, Pir, Fedr, Parmenid* [Phaedo, Symposium, Phaedrus, Parmenides] (ed. A. F. Losev, V. F. Asmus, A. A. Takho-Godi), Moscow, Mysl', 1999.
- Waltham-Smith N. A Music Worthy of the Name. Or, Agamben's Museicology. *CR: The New Centennial Review*, 2018, vol. 18, no. 2, pp. 179–202.
- Waltham-Smith N. The Use of Ears: Agamben Overhearing Derrida Overhearing Heidegger. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, 2020, no. 33, pp. 113–149.