

Кино или танец?
О чем молчат «Заметки
о жесте» Джорджо
Агамбена и что они
(не) могут дать
современной
теории кино

Олег Горяинов

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

В статье предпринимается попытка прояснить значение работ о кино Джорджо Агамбена для современной теории кино. Среди киноведов наиболее востребованной является теория жеста Агамбена, на основе которой некоторые исследователи констатируют жестовый поворот в осмыслении кино. Отталкиваясь от эссе Агамбена «Заметки о жесте» в статье ставится под вопрос продуктивность теории жеста для современных исследований кино и проясняются причины, по которым прямой перенос размышлений Агамбена о жесте в контекст исследований кино является проблематичным. Для этого основные положения эссе «Заметки о жесте» разъясняются в связи с онтологическим проектом итальянского философа, что позволяет указать на то, что в основании понятия жеста располагается не теория образа, а предельный опыт языка. Проведенный в статье анализ позволяет утверждать, что понятие жеста содержит ряд апорий, если жест понимается как элемент кинематографа и прочитывается в контексте теории кино. В частности, показывается, что вопреки намерению итальянского философа «Заметки о жесте» не могут рассматриваться как продолжение, уточнение и развитие работ про кино Жиля Делёза. Вместе с тем указание на проблематичность этого понятия для киноведов не мешает распознать в теории жеста иной потенциал, который раскрывается через фигуру танца. В большинстве текстов Агамбена образ танца носит преимущественно метафорический характер. Чтобы придать танцу понятийный вес и, в частности, показать, что через танец проясняется специфическая диалектика в мысли итальянского философа, следует соотнести теорию жеста с опытом танца. Жест, понятый не как элемент кино, а как танец, удерживающий вместе статику и динамику и проявляющий ритмическую природу бытия, оказывается тем понятием, посредством которого Агамбен движется в сторону концепции формы-жизни, которая является предметом его поздних работ и станет центральной в последних томах цикла *Homo Sacer*.

Ключевые слова: *Джорджо Агамбен; жест; танец; онтология; теория кино.*

Вклад Джорджо Агамбена в современную теорию кино незначительный с точки зрения объема, однако масштабный по рецепции, которую спровоцировали его публикации — три короткие заметки: «К этике кино» (1992), «По поводу „Историй кино“ Жан-Люка Годара» (1995), «Кино Ги Дебора» (1995) и одна небольшая статья «Заметки о жесте» (1991). По сравнению с его друзьями/коллегами, Аленом Бадью, Жан-Люком Нанси, Славоем Жижеком, каждый из которых посвятил кинематографу как минимум по одной книге, а также множество публикаций, случай Агамбена примечателен диспропорцией написанного и эффектом, который произвели его тексты. Примечательно и то, что все указанные работы принадлежат одному временному промежутку (первая половина 1990-х годов) и что большая их часть первоначально была опубликована на французском языке (три из четырех работ впервые появились в журнале Сержа Данея *Trafic*). Если не считать кочующий от эссе к эссе образ Агамбена про «взгляд порнозвезды», который также впервые оформляется примерно в эти же годы, интерес итальянского философа к кино мог бы показаться малозначительным.

Однако «Заметки о жесте» не случайно привлекли столь пристальное внимание исследователей кино: дело в том, что в этом тексте предлагается по меньшей мере три концептуальных хода, которые в условиях «моды» в современной академии и обеспечили интерес. Во-первых, Агамбен акцентирует внимание на политическом значении его подхода к кино. Во-вторых, он пытается дистанцироваться от анализа кинематографа как пространства образов и предлагает понимать его как область жестов. Наконец, он намечает перспективу, согласно которой отношения между кино с одной стороны и литературой, живописью, фотографией с другой описываются типичным способом. В результате складывается консенсус, согласно которому «Заметки о жесте» указывают на возможность новой парадигмы в исследованиях кино, что приводит в том числе к заявлениям о так называемом жестовом повороте в *cinema studies*¹. При

Этот текст был написан в результате ряда встреч и совпадений, за которые я хотел бы выразить благодарность. Послесловие Александра Погребняка к переводу работы Джорджо Агамбена «*Opus Dei*» направило мое внимание в сторону жеста как онтологического вопроса. Никита Яценко вовремя напомнил мне про эссе Агамбена «Бычий голод», которое позволило расставить акценты в ключевые моменты работы. Особую благодарность я выражаю Ольге Бондаренко, которая обратила мое внимание на то измерение танца, о котором я раньше не подозревал.

этом очевидно, что само по себе введение в дискурс о кино понятия жеста не является оригинальным. Исследования разных художественных практик XX века нередко связывались с этим понятием. Здесь достаточно вспомнить работы Бертольда Брехта, о котором Агамбен в текстах о кино симптоматичным образом ни разу не упоминает, — однако он связан с Брехтом через Вальтера Беньямина². Учитывая это, можно предположить, что внимание к его теории жеста у современных исследователей кино — следствие того, что это понятие получает у Агамбена принципиально новое прочтение.

Всякий оригинальный концептуальный ход в теории часто сопряжен с эффектом поспешного понимания или ложного узнавания: новаторство замысла просвечивается словно «сквозь тусклое стекло», что и объясняет необходимость множества жестовых комментариев. Вместе с тем такого рода герменевтическая охота не всегда учитывает своеобразие статуса самой теории или концепта, с которой имеют дело. Это следует учитывать, чтобы понимать проблематичность рецепции работ о кино Агамбена. Так, многочисленные интерпретации «Заметок о жесте» практически по умолчанию вписывают ее в широкий контекст *еще одного* возможного подхода к кино. Вместе с тем следует напомнить, что статья вошла в сборник «Средства без цели. Заметки о политике» (1996), в котором Агамбен попытался обозначить возможность выхода за рамки порочного круга мышления в терминах «цель—средство». Структура большинства комментариев к «Заметкам о жесте» — практически дословное повторение слов философа, что жест — это такое действие, которое является ни созданием, ни практикой, и именно поэтому жест ускользает от дихотомии «цель—средство», являя собой некое «чистое средство».

Если создание — это средство, направленное на цель, а практика — это цель без средств, то жест разрушает ложную альтернативу между целями

1. См.: Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image/H. Gustafsson, A. Grønstad (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 2.

2. О влиянии Беньямина на понятие жеста у Агамбена будет сказано далее. Здесь же следует уточнить, что, в свою очередь, сам Беньямин обратился к понятию жеста не только под влиянием работ Кафки, но непосредственно в результате интеллектуального диалога с Брехтом. См.: Asman C. Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Retheatricalization//Discourse. 1994. Vol. 16. № 3. P. 46–64.

и средствами, парализующую мораль, и представляет средства, которые *как таковые*, избавляясь от посреднического положения, не становятся при этом целями (курсив автора)³.

Таким образом, подход Агамбена к кино ориентируется на поиск «средств без целей», а понятие жеста используется им как концептуальный ключ к кинематографу, позволяющий обнаружить в нем то, что не распознают иные теории. Проблема в том, что такой подход к теории жеста инструментализирует мысль Агамбена, превращая ее в одну из возможных теорий и отказывая ей в возможности самой быть жестом. В данной работе я постараюсь подойти к «Заметкам о жесте» иначе и развить гипотезу, согласно которой этот текст сам должен быть понят в качестве жеста. Мне представляется, что чтение этой работы как еще одной возможной теории кино не только нейтрализует ее критический потенциал (такой эффект — неизбежное следствие академической апроприации философских интуиций). Бóльшая опасность сопряжена с тем, что внутри киноведческого дискурса происходит не распознавание ряда апорий, которые питают мысль Агамбена. Чтобы обосновать эту гипотезу и чтобы прояснить апоретический характер этой статьи, далее я сосредоточусь не на ее связях с работами о кино — вместо этого я постараюсь обозначить ее место в философии итальянского мыслителя. Я хочу показать, что «Заметки о жесте», хотя и выглядят маргинальным сюжетом для основных интересов философа, а интерес к кино — данью моде на синефилию (особенно если принять во внимание издание, где эти тексты первоначально публиковались), на самом деле эта работа занимает ключевое значение в онтологическом проекте Агамбена. Негативная цель данной статьи — показать, что замена образа на жест как единицы измерения кино, хотя и может показаться привлекательной перспективой, на самом деле таковой не является. А именно жест в понимании Агамбена не может стать основой для нового подхода к кино. Позитивная цель — посредством прояснения тех апорий выявить связь жеста с иной художественной практикой, которая играет роль нити Ариадны в его мысли. Речь идет о танце.

3. Агамбен Дж. Заметки о жесте // Он же. Средства без цели. Заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 64. Далее, когда цитируется эта статья, в тексте указываются страницы этого издания.

1. Как смотреть фильм под названием «Заметки о жесте»

Третий из пяти, то есть центральный тезис «Заметок о жесте» — «жест, а не образ является элементом кинематографа» (с. 61) — располагает к прочтению замысла Агамбена в качестве подхода к кино, который дистанцируется от его визуальной составляющей. Хотя жест в общепринятом смысле слова является чем-то видимым, в отличие от образа он акцентирует внимание на *чем-то еще*, что может по меньшей мере выходить за границы видимого и смещать внимание с оптической перспективы. Учитывая столь категоричные суждения Агамбена, что «кинематограф возвращает образы на родину жеста» (с. 62), импульс исследователей ухватиться за «жестовый поворот» во многом объясним. Однако уже здесь проявляется первая апория. Общим местом рецепции «Заметок о жесте» является почти повсеместное доверие к словам Агамбена, что он намерен «расширить анализ Делёза», и показать, как тот «направлен на статус образа в современности» (с. 61). В результате статья вписывается в постделезианскую перспективу работ о кино⁴, а подход Агамбена трактуется как дополнение и уточнение онтологии кино-образа, предложенной французским философом. Однако такой подход проблематичен как минимум по трем причинам. Во-первых, жест у Агамбена находится в сложной (диалектической) связи с языком, а потому кино-как-жест — это феномен не до-языковой реальности, как понимает его Делёз, а нечто связанное с языком настолько, что подчас от него неотличимо. Отсюда на первый взгляд странные примеры жестов, которые приводит Агамбен в своей статье (поэзия Рильке, роман Пруста etc). Во-вторых, Агамбен обращается с наследием Делёза таким способом, который не может не вызывать вопросы. Тактика итальянского философа напоминает замечание следов: его утверждение, что кино-как-жест — это, в первую очередь, «немое кино» рубежа XIX–XX веков и что он ориентируется на *image-movement* Делёза, мешает понять те пассажи из эссе, где речь идет про память. Говоря об опыте памяти и истории, Агамбен определяет их в терминах, почти

4. См., например: Noys B. *Gestural Cinema? on Two Texts by Giorgio Agamben, "Notes on Gesture" (1992) and "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films" (1995)* // *Film-Philosophy*. 2004. Vol. 8. № 2. URL: <https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/film.2004.0012>.

дословно совпадающих с понятиями из «Образа-времени» Делёза (кристаллы исторической памяти Варбурга не могут не вызывать ассоциации с «образом-кристаллом» из второго тома «Кино»). Однако никакой концептуальной связи между делезовским образом-временем, их бергсоновской онтологией и кино-как-жестом Агамбена установить нельзя. Наконец, если французский философ действительно предложил пусть и не всегда ясную, но все-таки «классификацию образов и знаков», то я утверждаю, что нечто подобное на основе понятия жеста Агамбена сделать в принципе невозможно. Жесты Агамбена распадаются на серии примеров, которые напоминают классификацию из рассказа Борхеса: они с трудом обнаруживают общее основание и формируют причудливую констелляцию. Таким основанием, на первый взгляд, можно было бы считать идею жеста как «средства без цели», однако именно в этом месте, как я покажу далее, скрывается основная апория этого понятия⁵.

Мне представляется, что именно с этим обстоятельством — а именно проблематичностью установления когерентных связей между аргументацией Агамбена и иными работами о кино — связано то, что значительная часть работ о «Заметках о жесте» подчас буквально и некритически воспроизводит его аргументацию. Ключевой же проблемой мне видится повсеместное признание действенности и продуктивности политического и этического измерения проекта итальянского философа. Я постараюсь отойти от традиции подробного пересказа «Заметок о жесте» и, отталкиваясь от интуиции Джанет Харборд, хочу предложить посмотреть на строение «Заметок о жесте», которое можно сравнить с немой фильмом, где пять тезисов (интертитров) скрепляются некоторым движением образов (мысли)⁶. Вопрос можно поставить так: движение какого рода воплощает аргументация статьи Агамбена?

5. Не случайно многие комментаторы «Заметок о жесте» особенно обращают внимание на то, что следует проводить различие между «жестами во множественном числе и идеей жеста», так как путаница начинается уже здесь. См.: Murray A. Giorgio Agamben. N.Y.: Routledge, 2010. P. 87. Однако, даже учитывая это различие, ясно, что Агамбена интересуют не столько различные виды жестов, среди которых кинематографу отводится центральное место, а жест как идея. Точнее — идея как жест. См.: Погребняк А. *Efficiium*. Джорджо Агамбен о должности бытия // Агамбен Дж. *Opus Dei*. Археология службы. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022. С. 229 и далее.

6. Harbord J. *Ex-centric Cinema*. Giorgio Agamben and Film Archaeology. L.: Bloomsbury, 2016. P. 65.

Сложность упорядочивания аргументации Агамбена в «Заметках о жесте» — это следствие переизбытка приведенных в нем иллюстраций. Наряду с кино в статье находится место исследованиям человеческой походки, статусу буржуазии периода *fin du siècle*, исследовательскому проекту Аби Варбурга, триаде понятий Варрона (*agere, facere, gerere*) и, наконец, феномену «гэга», рассмотренному не как понятие из кино-эстетики, а буквально, в качестве кляпа во рту. Я не буду останавливаться на этих фигурах подробно, а, опираясь на тезисы (интертитры), перейду к интересующим меня вопросам. Как известно, Агамбен делает пять шагов, лишь три из которых напрямую адресованы кино: 1) к концу XIX века западная буржуазия окончательно утратила свои жесты; 2) общество, утратившее свои жесты, стремится вернуть себе утраченное и в то же время регистрирует эту утрату в кинематографе; 3) жест, а не образ является элементом кинематографа; 4) кинематограф, поскольку в его центре находится жест, а не образ, является частью этического и политического (а не просто эстетического) порядка; 5) политика — это сфера чистых средств, то есть абсолютной и всеохватной жестикуляции людей.

Даже вне пояснений приведенные тезисы показывают, что кино для Агамбена — лишь промежуточный пункт движения, конечной целью которого является вопрос о политике. Жест здесь понимается как определенный тип действия, который не только представляет собой «чистое средство», но является парадоксальное движение, которое начинается в своей остановке и завершается в тот момент, когда движение вновь продолжается. Жесту свойственна приостановка как разрыв, что призвано пробудить некоторую силу, скрытую под монолитом образа — будь то статичный образ живописи и фотографии или движущийся образ из фильма. Иными словами, *жест — это специфическое синкопированное движение*. Здесь уместно вспомнить, что именно такая логика движения кино-образа рассматривается философом во втором по популярности его тексте про кино, в докладе «Кино Ги Дебора», в котором одной из трансценденталий монтажа является практика прерывания⁷. Уже при таком схематичном

7. Ср.: «Речь не идет о прерывании в смысле паузы, в хронологическом смысле, скорее, здесь потенция прерывания, которая прорабатывает сам образ, которая изымает его из-под власти нарратива чтобы выставить в качестве такового. Именно в этом смысле Дебор в своих фильмах и Годар в своих „Историях“ работают с силой прерывания» — Агамбен Дж. Кино Ги Дебора // Транслит. 2012. № 12. С. 108.

определении ясно, что эта практика мало похожа на кино в привычном смысле слова. Или, точнее, так понятый жест является, скорее, чем-то побочным и вторичным по отношению к кинематографической практике. На это, в частности, обратила внимание Джанет Харборд: акцент на прерывании и высвобождении потенциала из образа позволяет говорить,

что кино, собственно говоря, не является необходимым для этой системы захвата, сохранения и передачи. Фотография как медиум сама по себе была эффективна в своей способности соответствовать этим требованиям. Ведь если фотографическое изображение содержит жест, или, говоря наоборот, если жест является динамической формой, сокрытой в неподвижном изображении, то какой императив был бы в буквализации движения, как это реализует кино?⁸

В этой перспективе становятся понятны ее слова, про кино как «случайный побочный продукт, направленный на запечатление и исправление впадения человеческой фигуры в бессвязность»⁹. Другими словами, кино в этой перспективе — это инструмент решения не кинематографической задачи. Однако сомнения, что кинематограф как медиум не является чем-то специфически жестовым, увеличиваются по мере того, как мы подходим к вопросу о соотношении жеста и языка. В самих «Заметках о жесте» присутствуют лишь незначительные намеки, мало проясняющие связь жеста с языковыми искусствами, в частности с романом Пруста и поэзией Рильке. Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к тексту-двойнику «Заметок о жесте».

2. Макс Коммерель и жестовая критика

Вопрос, как связаны между собой жест и язык, — это вопрос о том, как связаны «Заметки о жесте» с эссе «Макс Коммерель, или О жесте», которое вышло в качестве предисловия к переводу работ немецкого критика из кружка Стефана Георге на итальянский язык в том же 1991 году. (Примечательно, что на родине Агамбена читатели сначала познакомились с работой о жесте на примере текста про литературного кри-

8. Harbord J. Op. cit. P. 70.

9. Ibid. P. 58.

тика, а не статьи про кино.) Есть основания полагать, что связь между этими двумя текстами асимметричная. Финальный тезис «Заметок о жесте» («политика — это сфера чистых средств») примечателен по меньшей мере тем, что он не получает авторского комментария: «немой фильм» Агамбена завершается не образом, а заявлением/утверждением. Возможно, причина этому — эссе о Коммереле, которое следует читать и как прояснение многих темных мест «Заметок о жесте», и как финальный аккорд аргументации. Там, где текст о кино прерывается на вопросе о политике, в статье о Коммереле делается следующий шаг:

...критика Коммереля достигает политического измерения, которого, кажется, упорно не хватает в его работах. Ведь политика — это сфера полной, абсолютной жестикуляции человека и у нее нет другого названия, кроме ее греческого псевдонима, который здесь едва произносится: философии¹⁰.

Определение из «Заметок о жесте» политики как «сферы абсолютной и всеохватной жестикуляции людей» здесь повторяется, но получает важное уточнение. Именно философия, как отсутствующее звено статьи про кино, является тем недостающим элементом, который ставит точку в анализе Агамбена. Однако есть еще одно менее концептуальное, но не менее яркое, свидетельство в пользу того, что говорить о жесте Агамбена нельзя без учета работы о Коммереле. В 2017 году, более чем четверть века спустя после написания двух статей о жесте, в книге «Автопортрет в кабинете» философ возвращается к этой теме в связи работами немецкого критика, а не вопросами о кино.

Меня в нем [в Коммереле — О. Г.] сразу восхитило то, что его философия, как и философия Бенямина, *стремится вылиться в учение о жесте* — жесте как элементе не означающем, а чисто экспрессивном, который проявляется как в языке (стих как «лингвистический жест»), так и в облике. То, что речь идет о чем-то не направленном на коммуникацию, доказывается тем фактом, что «даже в отсутствие свидетелей у лица есть своя мимика» и что сильнее всего на лице отражаются те «жесты», которые рас-

10. Agamben G. Kommerell, or On Gesture//Idem. Potentialities. Collected Essays in Philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 85.

сказывают нам историю мгновений его одиночества. И если само слово, по Коммерелю, является жестом, причем жестом изначальным, это означает, что *главное для языка — некоммуникативный момент, немота*, присущая самому говорящему существу в человеке, и то, что его пребывание в языке не только обращено на обмен сообщениями, но и носит жестовый и экспрессивный характер. Отсюда вырастает та теория жеста, которую я *связал с бенъяминовской идеей «чистого медиума»* и постарался развить в «Заметках о жесте» — я продолжаю размышлять над ней и сегодня. Предварительным условием для понимания жеста является четкое различие между моментом означающим и моментом выражающим. Выражение представляет собой отмену означающего отношения («это означает то»), которая уже в самом действии его прекращения выражает его как таковое. *То, что жест показывает и выражает, не является невыразимым, а представляет собой само слово, само бытие-в-языке человека*¹¹ (курсив мой. — О. Г.).

Столь объемный фрагмент важен не только ретроспективной генеалогией понятия, в частности возвращающей внимание к Бенъямину, который отсутствует в «Заметках о жесте», но и тем, что, во-первых, Агамбен утверждает, что он все еще работает над этим понятием, а во-вторых, что это понятие для него, в первую очередь, связано с языком. Даже если оставить в стороне вопрос о типе этой связи, ясно одно: кино, по Агамбену, не может быть до-языковой материей в делезовском смысле — скорее, кино есть частный случай выражения в языке его некоммуникативной и экспрессивной функции (того, что он называет «немотой» языка). Обратимся к аргументации Агамбена в работе о Коммереле.

Если в «Заметках о жесте» Агамбен связывает жест с художественными практиками, особую роль среди которых играет кинематограф, то в эссе *о Коммереле жест — это не жест художника, а жест критика*. Начиная с различения трех типов критического письма — филолого-герменевтического, физиогномического и жестового, — Агамбен переходит к утверждению особой значимости способности критика перевести художественный опыт в форму жеста. То есть именно критик — это фигура, которая конденсирует произведе-

11. Агамбен Дж. Автопортрет в кабинете. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 71–72.

ние искусства в жест. Этим Агамбену интересен Коммерель, который в ряде своих работ (в первую очередь, в исследованиях о Жан-Поле) вводит понятие жеста, характеризующееся двумя моментами: 1) жест неразрывно связан с языком литературы; 2) жест проявляет в языке его фундаментальную немоту.

Жест — это не абсолютно лингвистический элемент, а, скорее, нечто тесно связанное с языком. Это, прежде всего, присутствие силы в самом языке, более древнее и изначальное, чем концептуальное выражение. Коммерель определяет лингвистический жест как тот пласт языка, который не исчерпывается в коммуникации и который захватывает язык, так сказать, в моменты его одиночества. <...> Если это так, если речь — это изначальный жест, то в жесте речь идет не столько о доязыковом содержании, сколько, так сказать, о другой стороне языка, о немоте, присущей самой способности человечества к языку, о его безмолвном обитании в языке. <...> Жест всегда является жестом потери языка¹² (курсив мой. — О. Г.).

Фигура немоты как потерянности будет прояснена далее¹³. Здесь мне важно подчеркнуть: та сила (статичного) образа, которую в «Заметках о жесте» Агамбен приписывает фотографии и подходу к живописным образам Аби Варбурга, берет свое начало в силе языка, к которой обращается Коммерель. Более того, первичность жеста Коммереля по отношению к кинематографическим и иным «визуальным» жестам подтверждается тем, что первый тезис Агамбена из «Заметок о жесте» (о буржуазии, утратившей свои жесты) — это вольная вариация на ключевые мотивы из работы немецкого критика о Жан-Поле: «в конце своей книги о Жан-Поле Коммерель говорит о современном человеке как о человеке, потерявшем свои жесты. Век Жан-Поля — это век, когда буржуазия, которая в Гёте еще казалась обладающей своими символа-

12. Agamben G. Kommerell, or On Gesture. P. 77, 78.

13. Немота как бессловесность является ключевым мотивом Коммереля начиная уже с первой его крупной работы. Ср.: «Кто сам несет в себе целый мир, тот глубоко погружен в жизнь мира. Для Гёте общий рок определил и его судьбу; поскольку в его век движения души могли выражаться только как рябь на поверхности водоема, то и у него глубинная жизнь пребывала бессловесной» — Коммерель М. Поэт как вождь в период немецкой классики. СПб.: Владимир Даль, 2018. С. 127.

ми, стала жертвой своего внутреннего мира»¹⁴. Здесь следует обратиться к суждению самого Коммереля, которое представляется еще более тонким и амбивалентным, чем непосредственный перенос этого тезиса в область раннего кино.

И юмор Жан-Поля, и философия немецкого идеализма вытекают из этой ситуации буржуазии, в которой формы жизни утратили свою близость и простоту, а бессмысленная мелочность всего внешнего изолирует внутреннее. И Гёте, и Жан-Поль — писатели буржуазии, но у Гёте буржуазия — это все еще класс, а у Жан-Поля — только беспорядок. Пока «внешняя» жизнь еще может восприниматься как прекрасная или, в той мере, в какой она еще мелодична, еще может быть услышана как прекрасная, дух не свободен безоговорочно отвергнуть ее. <...> *Полностью освобожденный дух — это последствие той буржуазии, которая утратила свои жесты*¹⁵ (курсив мой. — О. Г.).

Эти слова Коммереля важны для понимания того места «Заметок о жесте», где отношение между жестом как (вневременной) «идеей» и конкретными жестами как продуктами исторического развития становится неразличимым. Мысль Агамбена движется между этими двумя полюсами, чаще притягиваясь к той точке, где жест гипостазирован на уровне универсального языкового измерения (немоты, конститутивно присущей речи во все времена). Исторический период, появляющийся в эссе в фигуре пришедшей буржуазии, — это, как показывает Адлер, результат влияния Коммереля:

в то время как Агамбен представляет жест как проявление коммуникабельности, которая принадлежит языку как условие его возможности и, таким образом, стоит вне истории и временности, внимательное чтение других работ Жан-Поля и Коммереля позволяет предположить, что, за исключением, возможно, Urgebarde, его жесты — это всегда жесты определенного писателя или эпохи. Они никогда не существуют как таковые, но всегда принадлежат определенному онтологическому и теологическому горизонту¹⁶.

14. Agamben G. Kommerell, or On Gesture. P. 83.

15. Цит. по: Ibidem.

16. Adler A. C. The Intermedial Gesture, Agamben and Kommerell // Angelaki: Journal of Theoretical Humanities. 2007. Vol. 12. № 3. P. 60.

Возможно, категоричность такого различия не в полной мере учитывает движение мысли Агамбена, однако именно попытка удержать жест как одновременно момент истории и как универсальный языковой опыт проявляет напряжение в аргументации итальянского философа. Помимо выявления двух полюсов — языка в истории и языка-вне-времени, — Коммерель также важен и по иной причине: он позволяет вернуться к Беньямину, чья роль в анализе жеста часто недооценивается.

В работах Беньямина понятие жеста встречается в разных незавершенных фрагментах, но наиболее полно эти идеи представлены в разделе «Детская фотография» из незавершенной книги про Кафку. Как и у Коммереля, исток жеста для Беньямина — литература. Но на этот раз принципиально важно, что речь идет не поэзии, а о прозе.

Все творчество Кафки представляет собой некий свод жестов, символический смысл которых во всей их определенности, однако, отнюдь не ясен автору изначально, напротив, автор к установлению такого смысла еще только стремится путем опробования жестов в разных ситуациях и контекстах. <...> Жесты кафковских персонажей слишком чрезмерны для обычного нашего мира: они пробирают в нем прорехи, сквозь которые видны совсем иные пространства. Чем больше росло мастерство Кафки, тем чаще он вообще переставал приспособливать эту невероятную жестикуляцию к обыденности житейских ситуаций и ее растолковывать. <...> Каждый жест для него — это действие, можно даже сказать — драма, драма сама по себе. Сцена, на которой эта драма разыгрывается, — всемирный театр, программку для которого раскрывает само небо. <...> У человеческого жеста он отнимает унаследованные смысловые подпорки, таким образом обретая в нем предмет для размышлений, которым нет конца¹⁷.

Мне важно показать не столько связь рассуждений о жесте Беньямина с работами Агамбена (очевидна по меньшей мере дистанция между их подходами), сколько обратить внимание на тот момент, отталкиваясь от которого Беньямин начинает говорить о жесте в прозе Кафки. Речь идет об анали-

17. Беньямин В. Кафка. М.: Ад Маргинем, 2000. С. 62–63, 64, 65.

зе детской фотографии Кафки, где «безмерно печальные глаза господствуют над сооруженным для них искусственным ландшафтом»¹⁸. Важно не столько конкретное толкование снимка, а то, что Беньямин делает в этой части своего эссе ровно то, о чем Агамбен потом напишет в «Заметках о жесте»: он извлекает из статичного образа сокрытую в нем силу, то есть превращает нечто видимое — в жест. На этом связь с Беньямином не заканчивается. Если в работе о Кафке понятие жеста еще мало похоже на жест у Агамбена, то существует один ранний текст автора «О понятии истории», который итальянский философ берет за основу для понимания жеста как чистого средства. Когда Агамбен пишет в конце своей работы о кино, что «жест — это выставка опосредования, перевод средства как такового в поле зрения» (с. 64), то здесь он переводит на язык визуальных практик те слова, которые Беньямин адресовал языку в своей ранней работе «О языке вообще и о языке человека». «Содержания у языка нет; в качестве сообщения язык сообщает духовную сущность, то есть сообщаемость как таковую»¹⁹. Именно эта способность языка воплощать сообщаемость как таковую является истоком идеи «чистых средств» Агамбена, то есть жеста.

3. К онтологии жеста

Масштабная реконструкция связи жеста с его онтологическим проектом Агамбена осуществлена Александром Погребняком в развернутом послесловии к переводу «Opus Dei. Археология службы». Хотя Погребняк в своем анализе не игнорирует связь жеста с кино (так, он приводит как пример жеста эпизод из советского фильма «Волга, Волга», 1938), основное внимание уделяется вопросу о том, как связан жест с двумя моделями онтологии, археологию которых предпринимает итальянский философ в «Opus Dei». «Агамбен резюмирует итог развития западной мысли в простой формуле: античная онтология субстанции уступает место онтологии приказа; изъяснительное „быть“, на которое традиционно ориентированы наука и философия, входит в подчинение повелительному „да будет!“, бытие (Sein) отдает приоритет дол-

18. Там же. С. 60.

19. Беньямин В. О языке вообще и о языке человека // Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 13.

женствованию (Sollen)»²⁰. Согласно анализу Погребняка, жест становится понятием, с которым Агамбен связывает возможность выхода за рамки онтологического тупика, где фигурируют лишь два знака-указателя: приказ и/или субстанция.

Философия сегодня должна начинать не с того, чтобы вернуться от императива к индикативу, от бытия как долженствования к бытию как к субстанции, — такое в принципе вряд ли возможно, — но с попытки помыслить некий третий путь бытия, блокирующий оппозицию «есть» и «да будет!», «есть» и «есть!». Ориентиром, указывающим на этот путь, служит понятие жеста²¹.

Таким образом, то, что в «Заметках о жесте» было представлено как выход из связки «цель—средство», где жест — некий третий вариант, разрывающий их отношение, в онтологической перспективе звучит как попытка выхода за рамки онтологии приказа и/или субстанции. Однако именно перспектива прояснения «третьего пути бытия» оказывается той развилкой, где, согласно моей гипотезе, мысль Агамбена принимает форму апории.

Погребняк указывает на концептуальный разрыв, исходя из которого понятие *gerere*, позаимствованное у Варрона как одна из трех модальностей человеческого действия (наряду с *agere* и *facere*), получает совершенно разную трактовку в текстах, между написанием которых прошло более 20 лет (1991/2012). В «Заметках о жесте» *gerere* понимается Агамбеном как прообраз жеста как средства-без-цели, то есть в терминах его онтологического трактата выступает как основа для «третьего пути бытия». Однако в «Opus Dei» *gerere* связывается с парадигмой дельности и долженствования, которая, в свою очередь, связана с понятиями «литургии» и *officium*, археология которых и позволяет Агамбену прийти к утверждению, что бытие — это бытие-долга-быть. Отталкиваясь от этой эволюции в мысли Агамбена, Погребняк продолжает свой анализ в направлении актуализации жеста как онтологической категории и предлагает интереснейшее параллельное прочтение книги Агамбена с работами Владимира Бибикина.

20. Погребняк А. Указ. соч. С. 220.

21. Там же. С. 225.

Я же хотел бы задержаться на указанной развилке, связанной с понятием *gerere* и его амбивалентным значением в работах «Заметки о жесте» и «Opus Dei». Формальным поводом для этого выступает нехарактерное для итальянского философа решение самоцитирования: часть текста из «Opus Dei» представляет собой дословное повторение фрагмента из «Заметок о жесте»²². Учитывая совершенно разную прагматику обращения к понятию *gerere* в этих текстах, такое авторское решение не может быть случайностью. Моя гипотеза такова: с течением времени Агамбен не столько обнаружил некоторый предел понятия жеста (во всяком случае, в том виде, в каком оно было предложено в текстах о жесте 1991 года) и потому от него дистанцировался (что противоречило бы его словам из «Автопортрета в кабинете», процитированным выше). Вместо этого, как я полагаю, речь идет о более сложной стратегии, понять которую помогает один эпизод из «Opus Dei».

В главе «От тайны к эффекту» Агамбен осуществляет археологию понятия «литургия» в контексте такого явления XX века, как «литургическое движение». Взяв за основу труды Одо Казеля (1886–1948), бенедиктинского монаха, ставшего одним из вдохновителей этого движения, Агамбен обращается к теологической модели, позволяющей представить таинство евхаристии как опыт реального божественного присутствия, которое одновременно и действительное и действственное. Согласно такому подходу

литургическое таинство не ограничивается репрезентацией страдания Христа, но, репрезентируя его, оно реализует его эффекты, так что можно сказать, что *в таинстве присутствие Христа полностью совпадает с его действительностью*; но это, как мы увидим, влечет за собой трансформацию онтологии, в которой субстанциальность и действственность как будто отождествляются²³ (курсив мой. — О. Г.).

22. В целях экономии места я не буду приводить их здесь целиком, читатель сам может соотнести оба русскоязычных издания: с. 62–63 «Заметок о жесте» и с. 133 «Opus Dei».

23. Агамбен Дж. Opus Dei. Археология службы. С. 73. Разговор про танец пойдет далее, но уже здесь я предлагаю сравнить приведенную цитату, особенно слова про реальное присутствие Христа, со словами Сильвии Казини из ее работы про танец в мысли Агамбена: «Жест — это нелингвистический знак *физического присутствия*, которым могут пользоваться человеческие существа. Танец — это жест, который поселяется в этой пустоте языка. Однако танец является жестом только при определенных обстоятельствах. Во-первых, Агамбен

Оставаясь внутри теологических диспутов и проясняя их связь с онтологией, которая формирует современную картину мира (то есть императивную модель бытия как перманентного долженствования, бытия понятого как долг-быть), Агамбен уточняет свою мысль в одной из маргиналий следующей аналогией:

Определяя таким образом действующую действительность христианского жертвоприношения, Казель продолжает схоластическое учение о различии между таинствами *vetus lex*, имевшими чисто церемониальный и пророческий характер и не производившими спасительного эффекта, и таинствами, установленными Христом, которые, приводя к завершению то, что иудейские *sacra* могли лишь предвещать, перформативно реализуют то, что они символизируют. По этому поводу Казель говорит о «наполненном действительностью образе». В этом смысле его работы о литургии можно поставить в один ряд с исследованиями образа как живой реальности или заряженной действительностью *Pathosformel*, которые в других областях в те же самые годы вели Людвиг Клагес и Аби Варбург²⁴ (подчеркивание мое. — О. Г.).

Напомню, что в «Заметках о жесте» именно новая «наука образов» Варбурга играет роль моста-связки, который обеспечивает переход от тезиса про утратившую свои жесты буржуазию к утверждению о связи кино не с образами, а с жестами.

Варбург трансформировал образ в решительно исторический и динамичный элемент. В этом смысле атлас «Мнемозины», который он оставил незавершенным, с почти тысячей фотографий, является не неподвижным собранием образов, а представлением жестов западного человечества от античной Греции до фашизма в их практическом движении; внутри каждого раздела отдельные

думает о танце не просто как о хореографии искусных и тренированных тел, перемещающихся в пространстве, но как о способе существования, который позволяет деактивировать движение как средство достижения цели» — *Casini S. Phantasmata of Dance: Time and Memory Within Choreographic Constraints* // *Forum for Modern Language Studies*. 2019. Vol. 55. № 3. P. 329.

24. Там же. С. 73–74.

образы рассматриваются скорее как кадры фильма, чем как автономные факты реальности (с. 60).

В этом месте, где через фигуру Варбурга исследование по археологии западной онтологии пересекается с «Заметками о жесте», так что, казалось бы, круг замыкается. Однако такое наложение двух перспектив вызывает эффект «короткого замыкания». *Жест здесь предстает не в своем освободительном потенциале «средства без цели», предлагающего «третий путь бытия» по ту сторону онтологии приказа и субстанции, а в такой форме «реальности, заряженной действительностью», которая неразрывно связана с онтологией должноствования быть.* Иными словами, жест обнаруживается в центре онтологического водоворота, ритм которого пытается поймать Агамбен²⁵. Мысль Агамбена переходит от образов из живописи и фотографии, как статичных изображений, скрывающих в себе силу жеста, к кинематографу, который на деле воплощает некоторое движение (движение как присутствие исторической возможности). Именно здесь апоретический характер понятия жеста становится наиболее очевидным. Если языковая природа жеста, как стало ясно из эссе о Коммереле, понимается Агамбеном как приостановка коммуникативной функции языка и его экспонирования, то переход к «образным» искусствам (живописи, фотографии, кино) видится проблематичным. Непонятно, как образ цезуры, прерывания, который лишь по аналогии переносится на кино (например, в эссе о Деборе), может прояснить *тип движения*, которое воплощает себя в жесте. Обилие ярких, но концептуально смутных метафор — «вводить в сон образа элемент пробуждения», «возвращение образа на родину жеста» (с. 62), «жест как кристалл исторической памяти» (с. 60) — следует рассматривать как симптом той развилки, на которой оказался философ, вынужденный прибегать к фигурам, где статичное положение скрывает в себе потенциал движения, а, напротив, нечто движущееся оказывается сковывающей формой. Таким образом, встреча посредством варроновского *gerere* двух жестов — из «Заметок о жесте» и из «Opus Dei» — приводит к противоречию, которое совершенно необъяснимо из перспективы дискурса про кино. Однако есть иной элемент, располагающийся между жестом-как-языковым-жестом и жестом из «Заметок о жесте», позволяющий прояснить это противоречие.

25. См.: Агамбен Дж. Водовороты // Он же. Костер и рассказ. М.: Грюндриссе, 2015. С. 73–78.

4. Танцующий Агамбен

Одно из самых загадочных мест «Заметок о жесте» — центральная часть комментария к первому тезису, где речь идет об исследованиях проблемы жестикуляции современного человека.

Пациент не способен ни начать, ни довести до конца самые простые жесты; если ему удастся начать движение, оно прерывается и нарушается судорогами, лишенными координации, и конвульсиями, во время которых кажется, что *мускулатура танцует абсолютно вне зависимости от цели движения* (с. 57) (курсив мой. — О. Г.).

Здесь в текст Агамбена вторгается метафора, которая настойчиво присутствует как в обеих статьях о жесте, так и в ряде иных работ: речь идет про танец. При этом из приведенной цитаты не понятна связь «танцующей мускулатуры» с жестом в позитивном смысле слова, который вырабатывается в этом эссе. Несколько страницами далее Агамбен пишет: «если танец — это жест, то только потому, что он несет в себе и выставляет напоказ опосредующий характер движений тела» (с. 64). Однако такое определение причудливым образом соответствует тем телесным тикам, о которых речь шла в первой цитате. Разве «туреттик», лишившийся контроля над собственным телом и его жестикуляцией, не представляет собой того, чье тело пустилось в «танец», лишенный цели и являющий «чистое средство»? Иными словами, фигура жеста-как-танца оказывается в зоне неразличения между танцем как практикой «чистого средства» с одной стороны и «танцем» как физиологической неспособностью контролировать свое тело. Если предельно упростить дилемму, то вопрос может быть поставлен так: зачем нужен танец Айседоры, роман Пруста, поэзия Рильке и немой кинематограф, если «туреттики» бессвязностью и бесцельностью своих телесных судорог уже воплощают своими тиками и спазмами жест? Ответить на этот вопрос не может ни понятие жеста-как-языка, как о нем идет речь в эссе про Коммереля, ни жеста-как-кинообраза из «Заметок о жесте»; третьим — связующим и проясняющим — элементом оказывается танец.

Заметку «Последняя глава истории мира» из сборника «Нагота», в которой речь идет о поиске верного отношения с опытом незнания, Агамбен завершает утверждением: «быть может, и нет никакой зоны незнания, а есть лишь ее

движения. Клейст ведь все очень верно понял: *взаимоотношения с зоной незнания — это танец*²⁶» (курсив мой. — О. Г.). К Клейсту я вернусь в самом конце статьи, а до этого попытаюсь показать, что метафора танца, тенью присутствующая во многих работах Агамбена, в определенный момент принимает форму центрального для его онтологического проекта понятия и что именно она лежит в основе понятия жеста.

В эссе «Бычий голод» из того же сборника «Нагота», ссылаясь на Кереньи, Агамбен говорит о двух типах танца. Первый соответствует идее праздника как способности к бездействию; второй представляет собой безуспешную попытку танцевать человека, «который хочет танцевать, но больше не слышит музыки»²⁷. Излишне говорить, что понятие бездействия является ключевым для онтологии Агамбена, а потому к предложенным здесь образам и фигурам следует быть особенно внимательным. В данном месте мне важна прямая связь между музыкой и танцем, которая позволяет провести границу между танцем-как-жестом и танцем-как-(безуспешной)-попыткой-жеста. «Мы упорно танцуем, компенсируя отсутствие музыки шумом дискотек и громкоговорителей»²⁸, продолжает музыкальные метафоры Агамбен и дает следующее определение танца, которое почти дословно воспроизводит понимание танца из «Заметок о жесте»: «что же такое танец, как не освобождение тела от его утилитарных движений, выражение жестов в их полном бездействии?»²⁹ Теперь, оказавшись в этой точке, самое время обратиться к другой загадочной фразе, на этот раз из эссе о Коммереле, которая вне воссозданного здесь контекста может читаться лишь как эффектный риторический прием. Обращаясь к мысли немецкого критика, что «жест — это всегда жест потерянности в языке»³⁰, Агамбен завершает свой анализ следующим энigmatичным утверждением: «замешательство [в ситуации языкового жеста. — О. Г.] превращается в танец, а „гэг“ в тайну»³¹. Вопрос, который требует ответа: почему замешательство в языке (и замешательство самого языка) обретает для Агамбена форму танца?

26. Агамбен Дж. Последняя глава истории мира//Он же. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. С. 177.

27. Агамбен Дж. Бычий голод//Он же. Нагота. С. 162.

28. Там же. С. 163.

29. Там же. С. 172.

30. Agamben G. Kommerell, or On Gesture. P. 78.

31. Ibid. P. 79.

Здесь помогает анализ Энтони Адлера, который показал, что для Коммереля «история — это история танца». А именно: «история начинается с потери способности танцевать, где танец понимается как „действие, в котором совершенствуется вся жизнь“»³². Если анализ из второй части работы верен, то есть если именно эссе о Коммереле следует рассматривать как изначальную точку отсчета для теории жеста Агамбена, то тема танца в этой перспективе обретает еще большую значимость. А именно: танец является некой тайной формой жеста, его основой, на которой уже выстраивается его понимание в качестве жеста (в) поэзии, живописи, кино. Но еще важнее то, что именно танец, с точки зрения Агамбена, читающего Коммереля, представляет собой единственно возможную реакцию на конститутивную проблему языка, его «немоту», которая и провоцирует «замешательство», о котором идет речь в эссе о Коммереле. Переводя этот сюжет в плоскость размышлений Бенямина, можно сказать, что танец оказывается той возможностью, которая остается для человека после грехопадения языка (в язык(е)), но которая способна вернуть реальное присутствие невинности. Если язык как «чистое средство» всегда уже являет собой отпадение от «благой» жизни, то танец — будучи его обратной стороной — еще не являет собой то место, из которого проистекает разлом как онтологический, так и политико-эстетический (в частности, на цели/средства). Но чтобы понять, о каком именно танце (движении) идет речь, надо понять, как он связан с онтологией Агамбена? Здесь полезной оказывается работа Домитты Торласко о «ритме образов»³³, в которой она показывает, как танец и музыка связаны с онтологическим проектом из последнего тома *Homo sacer*. Далее я постараюсь развить ее интуицию.

В книге «Использование тел», в главе «По направлению к модальной онтологии», то есть в той части исследования, где Агамбен переходит от археологии-как-критики к обозначению контуров своей позитивной программы, итальянский философ завершает археологию западной онтологии неожиданной генеалогической связкой: от формы-жизни, понятой как *модус* бытия, он переходит к *модуляции* как ее (перво)основе, что позволяет ему прийти к утверждению, что речь

32. Adler A. C. Op. cit. P. 61.

33. Torlasco D. The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021. P. 35.

идет о *ритме* как фундаментальной онтологической категории. Пытаясь найти выход из разрыва между сущностью и существованием, которое определяет западную философию, Агамбен обращается к понятию модуса.

Сингулярное существование — модус — не является ни субстанцией, ни точным фактом, но бесконечным рядом модальных колебаний, посредством которых субстанция всегда конституирует и выражает себя. <...> Одно из фундаментальных значений [слова] «модус» — это, по сути, музыкальное значение ритма, просто модуляции (*modificare* означает, в переводе с латыни, гармонически модулировать). <...> Модус выражает «ритмическую», а не «схематическую» природу бытия: бытие — это поток, и субстанция «модулирует» себя, выбивает свой ритм — она не фиксирует и не схематизирует себя — в модусах. Не индивидуация себя, а выбивание ритма субстанции определяет онтологию, которую мы здесь пытаемся определить³⁴.

Этот концентрированный пассаж требует развернутого комментария, здесь я лишь возьму из него то, что необходимо для указания на роль танца в онтологии Агамбена. На первый взгляд, понятие ритма — как онтологической категории — объясняет связь музыки и танца, о которых речь шла выше. Именно в ритме танец и музыка совпадают. Именно это же объясняет, откуда проистекает современный кризис их распада: человек, желающий танцевать, но который больше не слышит музыки из эссе «Бычий голод», — это фигура, лишившаяся своего *ритма*, своего *модуса* бытия, а следовательно, способности к движению. Здесь мы вроде бы возвращаемся к самому началу «Заметок о жесте», где речь идет о буржуазии, утратившей свои жесты. Однако происходит это возвращение на онтологическом уровне: по аналогии с утверждениями, что изначально речь была поэзией, что люди не говорили, а пели, в концепции Агамбена можно утверждать, что изначально движение человеческого тела было танцем. То есть тем модусом действия, в котором ритм связывал воедино движение и звук. *Танец — это форма выражения ритма бытия: раз нечто ритмизировано, то наиболее полно оно являет себя в форме танца. Ритм в поэзии в этой*

34. Agamben G. The Use of Bodies. Stanford: Stanford University Press, 2015. P. 172–173.

перспективе — это попытка вернуть и повторить то движение, которое является обратной стороной языка, то есть той самой «немоты», о которой шла речь в эссе о Коммереле. Прибегая к следующей метафоре, можно сказать, что для Агамбена бытие — как монада Лейбница, вмещающая в себе весь универсум — свернуто в танце, как бутон цветка, лепестки которого раскрываются в форме поэзии, музыки, философии, которые призваны хранить память об изначальном движении тел.

Но, какой бы привлекательной ни казалась эта метафора, все не так просто. Как я сказал в самом начале, понятие жеста носит у Агамбена апоретический характер, то есть оно не может быть полностью прояснено, если заменить, например, кино на танец и сказать, что «Заметки о жесте» в первую очередь следует читать не теоретикам кино, а теоретикам танца. Танец помогает здесь не окончательному пониманию «теории жеста», а ее окончательному раз-воплощению (рас-творению). Именно это я имел в виду, когда говорил вначале, что «Заметки о жесте» должны сами быть поняты как жест, то есть как концентрация апории связки «цель—средство». Но о какой именно апории идет речь?

Когда Агамбен в вышеприведенной цитате определяет «ритм» как «поток», противопоставленный «схеме», он загадочным образом игнорирует то значение слова «ритм», которое было в первую очередь известно грекам. Как показал Вернер Йегер, на самом деле ритм значительно ближе к «схеме», чем к «потoku», в противоположность тому, что пишет Агамбен про бытие как поток, основываясь на понятии ритма. В первом томе «Пайдейи» Йегер предлагает:

...задаться вопросом, как грек воспринимал сущность танца и музыки. Это с полной ясностью раскрывается основным значением [слова «ритм»], которое очень хорошо видно в стихе Архилоха. Что ритм «держит» человека — исключает любую мысль о текучести вещей. Нам вспоминается эсхилловский Прометей, обездвиженный путами стальных оков, который говорит о себе: «Я здесь связан этим ритмом». Здесь ритм — как раз то, что полагает пределы движению, потоку, наделяет устойчивостью, и как раз только это значение и подходит для Архилоха. Так и Демокрит говорит о ритме атомов и понимает под этим не их движение, а их «схему». Безусловно, это не образный перенос из музыкальной сферы, когда греки говорят о ритме постройки

или статуи. И равным образом *первичная интуиция, которая лежит в основе греческого открытия ритма в музыке и танце, — не текучесть, а, напротив, остановка и прочное ограничение в движении* ³⁵(курсив мой. — О. Г.).

Очевидно, что сложно заподозрить итальянского философа в недостаточной эрудиции, поэтому можно утверждать, что такого рода умолчание в отношении значения слова «ритм», попытка привязать его к потоку — результат намеренного концептуального решения. Следует подчеркнуть, что моей целью не является указание на ошибку, случайную лауну или умолчание в работе Агамбена. Выявление этой онтологической развилки в ритмической природе бытия, которая с одной стороны направлена в сторону потока, а с другой являет собой некоторую схему, как мне представляется, помогает понять центральную апорию, связанную с понятием жеста. Агамбен в буквальном смысле слова лавирует между этими опциями, совершая в своих текстах поиск бесконечного баланса. Если мы перечитаем «Кино Ги Дебора», то трансценденталии монтажа (повторение и прерывание), о которых там идет речь, представляют собой частный случай онтологической апории, о которой идет речь в смысле бытия как ритма (повторение как поток, прерывание как схема). Исходя из этого, я берусь утверждать, что само по себе движение мысли Агамбена — это некоторого рода танец, танец мысли, которая, следуя заветам Ницше, стремится балансировать между двумя крайностями («схема» и «поток» лишь некоторые из возможных обозначений этих полюсов). Жест Агамбена может быть понят лишь в этой онтологической перспективе: как перманентное балансирование на границе между двух модальностей бытия («есть» и «есть!», субстанции и реакции на приказ). Но именно поэтому жест становится тем, что не может быть схвачено в качестве теории, в форме концепта. В случае жеста речь идет о практике, которая заведомо не должна достигать никакой цели.

В работе Агамбена «Нимфы», еще одном ключевом тексте, в котором появляются в одном контексте понятия жеста, танца и музыки, анализ «диалектического образа» Беньямина завершается следующей историей, которая, как представ-

35. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека: В 2 т. Т. 1. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. С. 164–165.

ляется, идеально схватывает метод итальянского философа, который я здесь постарался описать:

В офорте 1937 года великий историк искусства Фосийон, унаследовавший от своего отца страсть к гравюрам, похоже, хотел запечатлеть в образе это подвешенное беспокойство мысли. На офорте изображен акробат, висящий на трапеции и раскачивающийся взад и вперед над освещенной ареной цирка. Внизу справа автор написал название: *La dialectique*³⁶.

Р. С. Клейст как автор «Заметок о жесте»

В этой статье я попытался показать, что Агамбен удерживает свою мысль в пределах ограниченного набора метафор и понятий, которые вступают между собой в динамическую связь, принимающую форму танца. Их задача — удержать вместе две перспективы: статичного положения образа, который прорывается изнутри некоторым движением. В этой перспективе «Заметки о жесте» могут быть прочитаны не как прообраз новой кино-теории, а как частный случай приложения онтологической программы Агамбена: ее жестовое воплощение. То требование к критику, которое Агамбен обозначил в эссе о Коммереле, превращать материал, с которым он работает, в жест, итальянский философ экстраполирует на себя.

Так же если верно, что жест Агамбена — это в первую очередь танец, а именно танец, понятый как обратная сторона языка (его «немота», предшествующая грехопадению, но и сопровождающая человека после как потенциальность), то неизбежным остается вопрос о характере движения, которое воплощено в таком танце. В конце статьи я хочу предложить гипотезу, которая потребует дальнейшего развития и обоснования в другом месте, но которая в свете вышесказанного не должна показаться маловероятной. «Заметки о жесте» Агамбена представляют собой скрупулезное развитие, своего рода музыкальную вариацию или танцевальное движение на текст Клейста «О театре марионеток».

36. Agamben G. Nymphs//Releasing the Image: From Literature to New Media/J. Khalip, R. Mitchell (eds). Stanford: Stanford University Press, 2011. P. 70.

Центральная апория «Заметок о жесте», фигура пробуждения образа от сна, введение движения в застывшее положение, обнаруживает свой исток в понятии ритма, которое играет центральную роль в проекте Агамбена «модальной онтологии». Ритм удерживает вместе движение и звучание, которые сплетаются воедино, чтобы явиться в танце, который не может пониматься как практика индивидуации, но, напротив, как форма отношения с не-сознательным, определенная форма не-знания. Но вместе с тем ритм — это место апории, где мысль итальянского философа сама по себе пускается в странное движение, которое позволяет говорить о нем как о танце. Ее колебания между ритмом-как-поток и ритмом-как-схемой могли бы сойти за противоречие внутри системы Агамбена. Однако — и такова моя гипотеза — все упомянутые многочисленные колебания, случаи противоречия самому себе, зависание на высоте ярких, но смутных метафор, — все это попытки добиться от корпуса текстов совершенно определенного типа движения. Здесь танец — это уже не метафора или понятие, а *имя*. Танец — это имя для такой формы-жизни, в которой мысль и действие, сущность и существование больше не разделены. Также это имя — имя безличного внутри каждой единичности, то есть такой сингулярности, которая понимается как «любое», о чем Агамбен писал уже в 1990 году в работе «Грядущее сообщество». Когда речь идет о танце как о жесте, то идет поиск той силы, «которая в нашем теле так приятно регулирует и распределяет тепло и расслабляет или напрягает волокна наших мышц»³⁷. Иными словами, речь идет о танце в том смысле, как его понимал Клейст. В своем знаменитом тексте немецкий поэт обозначил перспективу движения от Бога к марионетке, то есть того самого движения, которому следует Агамбен в своих работах о жесте:

...как две линии, пересекающиеся по одну сторону от какой-либо точки, пройдя через бесконечность, пересекаются вдруг по другую сторону от нее или как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, оказывается вдруг снова вплотную перед нами, так возвращается и грация, когда познание словно бы пройдет через бесконечность; таким образом, в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом

37. Агамбен Дж. *Genius*// Он же. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 11.

телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге³⁸.

Библиография

- Агамбен Дж. *Genius*//Он же. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 7–18.
- Агамбен Дж. *Opus Dei*. Археология службы. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022.
- Агамбен Дж. Автопортрет в кабинете. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019.
- Агамбен Дж. Бычий голод//Он же. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. С. 160–174.
- Агамбен Дж. Водовороты//Он же. Костер и рассказ. М.: Грюндриссе, 2015. С. 73–78.
- Агамбен Дж. Заметки о жесте//Он же. Средства без цели. Заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 55–66.
- Агамбен Дж. Кино Ги Дебора//Транслит. 2012. № 12. С. 106–110.
- Агамбен Дж. Последняя глава истории мира//Он же. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. С. 175–177.
- Беньямин В. Кафка. М.: Ад Маргинем, 2000.
- Беньямин В. О языке вообще и о языке человека//Он же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 7–26.
- Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека: В 2 т. Т. 1. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2001.
- Клейст Г. О театре марионеток//Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 513–518.
- Коммерель М. Поэт как вождь в период немецкой классики. СПб.: Владимир Даль, 2018.
- Погребняк А. *Efficiūm*. Джорджо Агамбен о должности бытия//Агамбен Дж. *Opus Dei*. Археология службы. М.: Издательство Института Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2022. С. 201–260.
- Adler A. C. *The Intermedial Gesture, Agamben and Kommerell*//Angelaki: Journal of Theoretical Humanities. 2007. Vol. 12. № 3. P. 57–64.
- Agamben G. *Kommerell, or On Gesture*//Idem. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 77–85.
- Agamben G. *Nymphs*//*Releasing the Image: From Literature to New Media*/J. Khalip, R. Mitchell (eds). Stanford: Stanford University Press, 2011. P. 60–80.
- Agamben G. *The Use of Bodies*. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Asman C. *Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Retheatricalization*//*Discourse*. 1994. Vol. 16. № 3. P. 46–64.
- Casini S. *Phantasmata of Dance: Time and Memory within Choreographic Constraints*//*Forum for Modern Language Studies*. 2019. Vol. 55. № 3. P. 325–338.
- Cinema and Agamben. *Ethics, Biopolitics and the Moving Image*/H. Gustafsson, A. Grønstad (eds). L.: Bloomsbury, 2014.
- Harbord J. *Ex-centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology*. L.: Bloomsbury Academic, 2016.
- Murray A. *Giorgio Agamben*. N. Y.: Routledge, 2010.
- Noys B. *Gestural Cinema?*, on Two Texts by Giorgio Agamben, “Notes on Gesture” (1992) and “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films” (1995)//*Film-*

38. Клейст Г. О театре марионеток//Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 518.

Cinema or Dance? What Giorgio Agamben's "Notes on Gesture" are Silent About, and What They (Don't) Have to Say About Contemporary Film Theory

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

The article attempts to clarify the significance of Giorgio Agamben's works on cinema for contemporary film theory. Agamben's theory of gesture is the most popular among film historians, on the basis of which some researchers argue for a 'gesture turn' in the comprehension of cinema. Drawing on Agamben's essay "Notes on Gesture", the article questions the productivity of gesture theory for contemporary film studies and clarifies the reasons why the direct transfer of Agamben's reflections on gesture to the context of film studies is problematic. For this purpose, the main points of the essay "Notes on Gesture" are explained in connection with the Italian philosopher's ontological project, which allows us to point out that the extreme experience of language, rather than the theory of the image, is at the heart of the concept of gesture. The concept of gesture contains a number of aporias if gesture is understood as an element of cinema and is examined within the context of film theory. Contrary to Agamben's intention, "Notes on Gesture" cannot be seen as a continuation, clarification and development of Gilles Deleuze's works on cinema. At the same time, pointing out the problematic nature of this concept for film scholars does not prevent us from recognising a different potential in the theory of gesture, which is revealed through the figure of dance. In most of Agamben's texts, the image of dance is predominantly metaphorical. In order to give dance a conceptual weight and, in particular, to show that a specific dialectic in the Agamben's thought is elucidated through dance, it is necessary to relate the theory of gesture to the experience of dance. Gesture, understood not as an element of cinema but as a dance that holds together statics and dynamics and manifests the rhythmic nature of being, turns out to be the concept through which Agamben moves towards the concept of form-of-life, which is the subject of his later works and will become central in the last volumes of the "Homo Sacer" series.

Keywords: *Giorgio Agamben; gesture; dance; ontology; film theory.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-54-83

References

- Adler A. C. The Intermedial Gesture, Agamben and Kommerell. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 2007, vol. 12, no. 3, pp. 57–64.
- Agamben G. *Avtoportret v kabinete* [Autoritratto nello studio], Moscow, Ad Marginem Press, 2019.
- Agamben G. Bychii golod [Una fame da bue]. *Nagota* [Nudità], Moscow, Grundrisse, 2014, pp. 160–174.
- Agamben G. Genius. *Profanatsii* [Profanazioni], Moscow, Gileya, 2014, pp. 7–18.
- Agamben G. Kino Gi Debora [Le cinéma de Guy Debord]. *Translit*, 2012, no. 12, pp. 106–110.

- Agamben G. Kommerell, or On Gesture. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 77–85.
- Agamben G. Nymphs. *Releasing the Image: From Literature to New Media* (eds J. Khalip, R. Mitchell), Stanford, Stanford University Press, 2011, pp. 60–80.
- Agamben G. *Opus Dei. Arkheologiya sluzhby* [Opus Dei. Archeologia dell'ufficio], Moscow, Gaidar Institute Press, Saint-Petersburg, Fakul'tet svobodnykh iskusstv i nauk, 2022.
- Agamben G. Poslednyaya glava istorii mira [L'ultimo capitolo della storia del mondo]. *Nagota* [Nudità], Moscow, Grundrisse, 2014, pp. 175–177.
- Agamben G. *The Use of Bodies*, Stanford, Stanford University Press, 2015.
- Agamben G. Vodovoroty [Vortices]. *Koster i rasskaz* [Il fuoco e il racconto], Moscow, Gryundrisse, 2015, pp. 73–78.
- Agamben G. Zametki o zhestе [Note sul gesto]. *Sredstva bez tseli. Zametki o politike* [Mezzi senza fine. Note sulla politica], Moscow, Gileya, 2015, pp. 55–66.
- Asman C. Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Retheatrization. *Discourse*, 1994, vol. 16, no. 3, pp. 46–64.
- Benjamin W. *Kafka* [Kafka], Moscow, Ad Marginem, 2000.
- Benjamin W. O yazyke voobshche i o yazyke cheloveka [Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen]. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Doctrine of the Similar. Mediaaesthetic Works], Moscow, RGGU, 2012, pp. 7–26.
- Casini S. Phantasmata of Dance: Time and Memory within Choreographic Constraints. *Forum for Modern Language Studies*, 2019, vol. 55, no. 3, pp. 325–338.
- Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (eds H. Gustafsson, A. Grønstad), London, Bloomsbury, 2014.
- Harbord J. *Ex-centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology*, London, Bloomsbury Academic, 2016.
- Jaeger W. *Paideiya. Vospitanie antichnogo greka: V 2 t.* [Paideia. Die Formung des griechischen Menschen: in 2 Bd.], vol. 1, Moscow, Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina, 2001.
- Kleist H. O teatre marionetok [Über das Marionettentheater]. *Izbrannoe* [Selected Works], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1977, pp. 513–518.
- Kommerell M. Poeht kak vozhd' v period nemetskoi klassiki [Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik], Saint-Petersburg, Vladimir Dal', 2018.
- Murray A. *Giorgio Agamben*, New York, Routledge, 2010.
- Noys B. Gestural Cinema?, on Two Texts by Giorgio Agamben, “Notes on Gesture” (1992) and “Difference and Repetition: On Guy Debord's Films” (1995). *Film-Philosophy*, 2004, vol. 8, no. 2. URL: <https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/film.2004.0012>.
- Pogrebnyak A. Efficiūm. Dzhordzho Agamben o dolzhnosti bytiya [Giorgio Agamben on the Office of Being]. Agamben G. *Opus Dei. Arkheologiya sluzhby* [Opus Dei. Archeologia dell'ufficio], Moscow, Gaidar Institute Press, Saint-Petersburg, Fakul'tet svobodnykh iskusstv i nauk, 2022, pp. 201–260.
- Torlasco D. *The Rhythm of Images: Cinema Beyond Measure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.